



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Monografia em Literatura

JOANA DO PRADO MELO HARDMAN
09/0008162

FLORA E A INDECIDIBILIDADE EM *ESAÚ E JACÓ*:
Panorama da figura feminina na obra machadiana

ORIENTADOR DR. AUGUSTO R. DA SILVA JUNIOR

Brasília

2012

JOANA DO PRADO MELO HARDMAN
09/0008162

FLORA E A INDECIDIBILIDADE EM *ESAÚ E JACÓ*:
Panorama da figura feminina na obra machadiana

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de licenciatura em Letras – Português.

Orientador: Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior

Brasília

2012

JOANA DO PRADO MELO HARDMAN
09/0008162

FLORA E A INDECIDIBILIDADE EM *ESAÚ E JACÓ*:
Panorama da figura feminina na obra machadiana

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de licenciatura em Letras – Português.

Orientador: Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior

Data da aprovação: 2 de outubro de 2012.

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior
Universidade de Brasília

RESUMO

O presente trabalho trata-se de estudo literário das personagens femininas das principais obras de Machado de Assis. Tem-se como objetivo inicial traçar um panorama das figuras femininas dos sete primeiros romances do autor: *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878), considerados pertencentes à fase romântica machadiana, e *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899), consideradas obras da fase realista de Machado. O principal enfoque deste trabalho, entretanto, é dado à obra *Esau e Jacó* (1904), penúltimo romance machadiano, visto que é nesse livro que se encontra o objeto de estudo primordial da presente análise: a personagem Flora. Trabalha-se com a ideia de que essa jovem concentra em si os principais traços dos caracteres das personagens femininas dos romances anteriores. A perspectiva da dúvida que permeia o romance serve de embasamento para a análise, mas com enfoque na indecidibilidade da personagem. O estudo deste trabalho considera, ainda, a questão do foco narrativo em *Esau e Jacó*, pois ele se coloca como cerne da compreensão da obra e de suas personagens. Por se tratar de um romance em que questões políticas e históricas se fazem bastante presentes, essa perspectiva também serve de embasamento para a análise literária aqui proposta. Tenciona-se, portanto, realizar um estudo da obra *Esau e Jacó* e da personagem Flora de modo que se considerem, primordialmente, perspectivas literárias, mas também políticas e históricas, fundamentais para o entendimento do romance.

Palavras-chave: Machado de Assis. Romance. Indecidibilidade. Flora.

RÉSUMÉ

Le présent travail s'agit d'une étude littéraire des personnages féminins des principales oeuvres de Machado de Assis. L'objectif initial est de tracer un panorama des figures féminines des sept premiers romans de l'auteur: *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878), considérés comme appartenant à la phase romantique de Machado, et *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899), considérées comme oeuvres de la phase réaliste machadienne. Le centre de ce travail est pourtant l'oeuvre *Esau e Jacó* (1904), avant-dernier roman machadien, parce que c'est à ce livre-là qui se trouve l'objet d'étude primordial de l'analyse présente: le personnage Flora. Ce travail est basé sur un principe essentiel: la jeune Flora concentre en soi-même les principales marques des caractères des personnages féminins des romans précédents. La perspective de la doute qui existe dans le roman fonctionne comme argument à l'analyse, mais l'indécidabilité du personnage est le centre de ce travail. L'étude de cette analyse considère aussi la question de la forme narrative dans *Esau e Jacó*, parce que ce sujet-là est la clé de la compréhension de l'oeuvre et des personnages. Puisque *Esau e Jacó* est un roman dans lequel des questions politiques et historiques sont assez présentes, cette perspective serve aussi à l'analyse littéraire proposé ici. Le but ici est donc de réaliser une étude de l'oeuvre *Esau e Jacó* et du personnage Flora en considérant primordialement des perspectives littéraires, mais aussi politiques et historiques, fondamentales pour l'entendement du roman.

Mots-clés: Machado de Assis. Roman. Indécidabilité. Flora.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1 FORTUNA CRÍTICA: MACHADO E <i>ESAÚ E JACÓ</i>	8
2 PANORAMA DAS PERSONAGENS FEMININAS EM MACHADO DE ASSIS.....	18
3 A PERSONAGEM FLORA E A INDECIDIBILIDADE EM <i>ESAÚ E JACÓ</i>	35
CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	48

INTRODUÇÃO

A produção literária de Machado de Assis é vasta e bastante diversificada. A crítica, entretanto, costuma se voltar para o escritor como o exímio romancista que foi. Ao se pensar nos romances machadianos, percebe-se profundo amadurecimento de suas obras. Devido a esse fato, não raro se analisa o escopo literário de Machado com base em uma divisão em duas fases: a romântica, a que pertencem os romances *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878), e a propriamente realista, que conta com *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908).

Parece inapropriado, por vezes, atribuir o título de romântica à primeira fase da obra de Machado de Assis, principalmente quando se pensa no papel das personagens femininas dos romances. Na medida em que se pensa no ideal de mulher romântica, carregado, portanto, de traços de ingenuidade e de pureza, torna-se incompleta a análise que aborde a mulher machadiana como parte desse âmbito. É notável o amadurecimento do escritor nos romances posteriores a tal período, no entanto, as primeiras obras já traziam o cerne dos traços que seriam aperfeiçoados mais tarde. A figura feminina, objeto de estudo deste trabalho, sempre representou, desde os romances iniciais, papel central no enredo das obras do autor.

É relevante notar que, no presente trabalho, abordam-se apenas as personagens femininas dos oito primeiros romances machadianos, ou seja, até Flora, de *Esau e Jacó*. A razão dessa escolha deve-se ao fato de essa jovem ser estudada como a última grande personagem feminina de Machado de Assis. Tal perspectiva tenciona desenvolver a ideia de que Flora é o ponto de congruência das sete personagens femininas anteriores. Apesar de sua aparente fragilidade, a moça carrega as ideias centrais do romance, permeadas de alegorias políticas e históricas: a dúvida e a decisão.

Este trabalho está dividido em três partes fundamentais que refletem o desenvolvimento do pensamento aqui abordado. O primeiro capítulo, intitulado FORTUNA CRÍTICA: MACHADO E ESAÚ E JACÓ, visa à revisão da crítica sobre o penúltimo romance machadiano e sobre a relação dessa obra com as anteriores. *Esau e Jacó*, sempre estudado como produto de um autor mais maduro, é com frequência analisado como um romance que reflete a desesperança de Machado com o mundo e com a sociedade de sua época. A revisão crítica, portanto, tem como objetivo estudar o embasamento literário de afirmações como essa. Por meio do estudo de aspectos como o enredo e o foco narrativo,

além das relações entre as personagens, tenciona-se demonstrar que *Esau e Jacó* não se limita apenas a aspectos políticos e literários, ainda que essa perspectiva permeie todo o romance.

No segundo capítulo deste trabalho, PANORAMA DAS PERSONAGENS FEMININAS EM MACHADO DE ASSIS, objetiva-se fazer um levantamento dos principais traços dos caracteres das figuras femininas dos romances que vão desde *Ressurreição* (1872) até *Dom Casmurro* (1899). O embasamento da análise reside no estudo do foco narrativo dos romances em relação às mulheres, ou seja, a forma como o narrador trata a personagem, além da relação entre as personagens femininas e masculinas nas obras. A maneira como os homens, em sua maioria patriarcais, posicionam-se no que concerne às mulheres dos romances revela bastante sobre o papel de destaque exercido por estas figuras.

No terceiro capítulo do estudo aqui proposto, A PERSONAGEM FLORA E A INDECIDIBILIDADE EM *ESAÚ E JACÓ*, trata-se, inicialmente, da problematização do narrador, fator indispensável à análise da obra. O discurso em *Esau e Jacó* é profundamente entrelaçado, de modo que a identificação do foco narrativo é fundamental para o início do estudo das personagens principais. A relação entre a jovem Flora e o possível narrador, o Conselheiro Aires, é outro ponto abordado no estudo desenvolvido. É por meio da voz e das impressões desta personagem que são delineados os traços essenciais daquela. Por fim, busca-se explicar a perspectiva da personagem Flora como o ponto máximo da figura feminina em Machado de Assis.

Por meio de todas as etapas de análise supracitadas, pretende-se desenvolver um trabalho que abarque características basilares da figura feminina na obra machadiana. Ressalta-se, no entanto, que o que se sugere aqui não visa ao esgotamento da crítica ou dos estudos possíveis sobre o tema proposto, visto que, ao se pensar no escopo literário regalado por Machado, parece improvável que tal fato possa vir a ocorrer. Sustentada pelo panorama de personagens essenciais nos romances de Machado de Assis, a argumentação aqui proposta visa ao entendimento dos traços que levaram a crítica a se voltar essencialmente para os romances machadianos e, principalmente, para o estudo daquelas que ficaram conhecidas como as mulheres de Machado.

1 FORTUNA CRÍTICA: MACHADO E *ESAÚ E JACÓ*

Considerado o romance mais político de Machado de Assis, *Esaú e Jacó* (1904) foi tema de diversos estudos críticos sobre a obra machadiana. Analisar, entretanto, apenas o escopo histórico-político do romance torna a compreensão do todo superficial. Com diversos enfoques narrativos e personagens complexas, o penúltimo romance de Machado propicia inúmeras abordagens de estudo. Para Astrojildo Pereira, no artigo “Machado de Assis, romancista do Segundo Reinado” (1939):

Com *Esaú e Jacó* entramos em um limiar de um mundo diferente, de configuração ainda indecisa, onde a contradição entre o velho e o novo domina a situação; mas trata-se realmente de um mundo diverso, que se vai levantando em meio aos destroços do mundo antigo arrasado. Não é por acaso que a ação do *Esaú e Jacó* começa na Monarquia e só termina nos primeiros anos da República. Com este romance o escritor faz a liquidação dos saldos do Segundo Reinado e estabelece o divisor das águas entre o tipo patriarcal e o tipo burguês da civilização, representados no terreno da organização política respectivamente pela Monarquia e pela República. (PEREIRA, 2008 [1939], p. 31).

Já para Antonio Candido, *Esaú e Jacó* se insere numa temática que permeou toda a obra machadiana:

Que sentido tem o ato? Eis outro problema fundamental em Machado de Assis, que o aproxima das preocupações de escritores como o Conrad de *Lord Jim* ou de *The Secret Sharer*, e que foi um dos temas centrais do existencialismo literário contemporâneo, em Sartre e Camus, por exemplo. Serei eu alguma coisa mais do que o ato que me exprime? Será a vida mais do que uma cadeia de opções? Num dos seus melhores romances, *Esaú e Jacó*, ele retoma, já no fim da carreira, este problema que pontilha a sua obra inteira. Retoma-o sob a forma simbólica da rivalidade permanente de dois irmãos gêmeos, Pedro e Paulo, que representam invariavelmente a alternativa de qualquer ato. Um só faz o contrário do outro, e evidentemente as duas possibilidades são legítimas. O grande problema suscitado é o da validade do ato e de sua relação com o intuito que o sustém. Através da crônica aparentemente corriqueira de uma família da burguesia carioca no fim do Império e começo da República, surge a cada instante este debate, que se completa pelo terceiro personagem-chave, a moça Flora, que ambos os irmãos amam, está claro, mas que, situada entre eles, não sabe como escolher. (CANDIDO, 2008 [1970], p. 120).

Vê-se, no trecho supracitado, que *Esaú e Jacó* é inovador, ainda que trate de uma temática já recorrente na obra machadiana. A questão da dúvida e da escolha se coloca, portanto, como cerne do romance.

Segundo o crítico John Gledson, em *Machado de Assis: Ficção e História* (1986):

Em aspectos óbvios e fundamentais, *Esau e Jacó* é diferente de todos os outros romances que Machado escreveu – inclusive, como veremos, de *Memorial de Aires*, apesar do elo que representa o narrador comum, Conselheiro Aires. Em grande parte, isto é consequência do enredo, de sua natureza e de seu *status*. Enquanto todos os outros romances dependem, em grande proporção, da intriga amorosa, frequentemente com insinuações, ou mais que simples insinuações, de adultério e traição, o enredo central de *Esau e Jacó* parece calculado para desapontar, logo de início, todas as expectativas relacionadas com coisas desse tipo – ao mesmo tempo em que se desenrola perversamente o romance, como se esses estímulos ao interesse do leitor ainda estivessem nele presentes. (GLEDSON, 1986, p. 161).

Outro traço que se destaca na análise crítica de *Esau e Jacó* é a problematização do narrador. Em *Machado de Assis na literatura brasileira* (1990), Afrânio Coutinho cita consideração de Augusto Meyer acerca do narrador machadiano:

Para Augusto Meyer, ao analisar esse aspecto [o narrador] do romance machadiano, o romancista foi sempre mais bem-sucedido na escolha da técnica da pseudo-autobiografia do que nas tentativas de feitiço objetivo, acrescentando que, mesmo nestas, a participação do autor, falando diretamente ao leitor ou “delegando poderes a um personagem para representá-lo”, como o Conselheiro Aires no *Esau e Jacó*, “consegue restabelecer um sistema de vasos comunicantes com o desafogo subjetivo”. Machado pertenceria, de maior grau, à família dos romancistas de tendência psicológica, usando a técnica da pseudo-autobiografia ou construção na perspectiva da primeira pessoa. Essa técnica é que fornece, na opinião do crítico, a tendência dominante, no romancista, que, mesmo nos romances de estrutura objetiva, mascara o objetivismo com as suas interferências que criam um tom ambíguo e uma “nota monocórdica”, como se o “eu” do autor estivesse sempre presente, apenas disfarçado nos romances objetivos por aparecer mais frouxamente, adquirindo a vantagem de “olhar as coisas por todos os lados”, em vez de “expor o entrecho dentro de uma só linha individual de experiência”. Com essa técnica da interferência, perde, no entanto, o autor um pouco do valor do silêncio na narrativa. (COUTINHO, 1990, p. 74).

Ao se problematizar o narrador em *Esau e Jacó*, levantam-se algumas possibilidades, como, por exemplo, o narrador ser o Conselheiro Aires, que narra a história dos gêmeos Pedro e Paulo, já que o romance, segundo a Advertência, foi encontrado junto aos demais volumes de diários que o diplomata aposentado escrevera. Possibilidade diversa é levantada quando, ao se ler atentamente o romance, percebe-se que, por vezes, Aires não figura como narrador-personagem, mas apenas como personagem. Hermenegildo Bastos, em ensaio do livro *As artes da ameaça: ensaios sobre literatura e crise* (2012), traz relevante perspectiva sobre a questão narrativa. Segundo o estudioso:

Em *Esau e Jacó* a consciência (dos personagens e do narrador) é a de que vivemos ao sabor das forças mecânicas, do mundo da necessidade. E, se falamos em consciência, convém acentuar que o escritor constrói esses personagens de modo a demarcar a distância que o separa deles. Assim, a afirmação de que o Conselheiro Aires seria o alter ego de Machado de Assis, de que ele representaria o escritor, já

velho, desiludido, cético e, ainda mais, conformista, não se sustenta. Como os vários narradores machadianos da segunda fase, o de *Esau e Jacó* personifica o sentimento de desistência perante os “mistérios da vida”. Também a ele parece escapar o sentido dos acontecimentos narrados – e talvez por isso mesmo ele se desdobre em personagem. (BASTOS, 2012, p. 69).

Ressalta-se, no trecho acima, que Aires não cabe apenas no papel de narrador, já que também a ele falta a compreensão de todo o sentido do que se narra. Ora, se o Conselheiro não deixa de ser narrador, só resta a ele ser também personagem, tese assim explicada por Bastos:

Machado de Assis se compraz em criar duplicidades de pontos de vista. Com esses jogos de perspectiva, confunde o leitor, ou melhor, pede a sua atenção para algo que, mais do que simples técnica, tem a ver com o destino dos homens. Em *Esau e Jacó*, um “editor” apresenta a obra, explica a sua origem e já aí projeta um mundo que inclui um escritor fictício (autor dos cadernos), um narrador e um personagem que são desdobramentos um do outro. A perspectiva narrativa, que o narrador assume, é a do Conselheiro Aires personagem – “esse Aires”, “nossos Aires”. Segundo Dirce Côrtes Riedel, o Conselheiro Aires é um “narrador direto e indireto”, no *Memorial* e em *Esau e Jacó* respectivamente. “O personagem se põe de fora, observando-se a si mesmo, no mesmo plano em que analisa os outros personagens e compõe um figurante sereno, de ex-ministro, de diplomata jubilado [...]” (1974, p. 143). Em outro texto (1975, p. 5), a crítica afirma que “Aires é um personagem criado pelo narrador para servir de paradigma à sua própria criação” (*Ibid.*, p. 5). Na narrativa em terceira pessoa, o “ele” é o “eu” do Conselheiro. Os cadernos não precedem o personagem que é escritor, pois o editor a ele se refere como alguém de seu convívio: conhece-o, pois, antes de saber da existência dos cadernos. Mas não o conhecia como escritor. É a descoberta dos cadernos que revela o escritor. A existência dos cadernos projeta a existência do escritor. Os “textos prévios”, tanto a narrativa quanto algumas citações do diário, ganham prestígio e força de “documentos”, o que “torna *Esau e Jacó* uma narrativa histórica” (*Ibid.*, p. 6). (*Idem, ibidem*, p. 69-70).

Faz-se necessário, aqui, ressaltar o fato de que o ponto de vista apresentado nos trechos supracitados não é consenso em toda a crítica machadiana, visto que não se tem como afirmar que Aires seja narrador, narrador-personagem ou só personagem. Machado de Assis, mais uma vez, deixa, em *Esau e Jacó*, um desafio para os leitores mais atentos e um convite ao estudo de sua obra.

Massaud Moisés, por exemplo, aborda, em *Machado de Assis: Ficção e Utopia* (2001), Aires como, indubitavelmente, narrador de *Esau e Jacó*:

Ainda seria de observar o Conselheiro Aires, que é o narrador do fatal dilema que serve de núcleo a *Esau e Jacó*: uma espécie de anti-Conselheiro Acácio, em razão do seu perfil complexo, pendendo entre uma concepção estoica da vida e uma certa náusea schopenhaueriana da humanidade, é bem a encarnação do ceticismo machadiano. Ele voltará a representar um papel relevante nas memórias que legou à posteridade. (MOISÉS, 2001, p. 49).

Cabe mencionar, portanto, que a perspectiva de diferentes críticos não exaure e, arrisca-se a dizer, jamais exaurirá o escopo de análises que *Esau e Jacó* e a questão narrativa nele presente proporcionam. O que se tem, a cada crítica diferente analisada, é uma nova forma de abordar o mesmo tema.

Ainda sobre Aires, mas agora sob a perspectiva biográfica, assim diz Lúcia Miguel Pereira em *Machado de Assis* (1988):

Livro repisado, livro de velho, o *Esau e Jacó*. Aires aumentou o enfatiamento de Machado de Assis, porque o arrancou à “voluptuosidade do nada”, ao prazer satânico de sondar as fontes da vida e achá-las vazias, à divina tortura do mistério. Aquietou-o, infundiu-lhe a própria “alma de sexagenário desenganado e guloso”, fê-lo resignar-se ao agnosticismo risonho, cortou-lhe as asas à imaginação. Por aqui não passam aquelas correntes de angústia, não ecoam aquelas interrogações que representam a maior grandeza de Machado. Tudo está apaziguado, domesticado. [...] O fermento da inquietação neutralizou-se, senão no seu espírito, ao menos nos seus escritos, pela ação calmante do velho Aires. A curiosidade continua, forrada de simpatia, pela vida humana; mas não o leva a esquadrihar-lhe o sentido; era curiosidade pura, vontade de se distrair. Machado de Assis, nessa época, já não escrevia para entrar em si, para se conhecer, para resolver problemas – mas para sair de si, para se esquecer, para lutar contra o tédio. (PEREIRA, 1988, p. 247).

Apresenta-se, aqui, a perspectiva de John Gledson sobre a questão narrativa e sobre Aires:

Ainda resta um possível caminho de fuga do beco-sem-saída histórico que se define com crescente nitidez – o mais favorecido por todos os estudiosos do romance [...]: a figura de Aires, ao mesmo tempo narrador (e em quem, portanto, centralizam-se os problemas da elaboração do romance) e o único personagem que parece pairar acima do destrutivo arrasto do tempo [...]. Sabemos que ele tem uma “noção idealista” do tempo, e isto significa presumivelmente que, para ele, o tempo não tem nenhuma existência objetiva, sendo relativo a quem o percebe. Ele é visto, até mesmo na última frase do romance, “apalpando a botoeira, onde viçava a mesma flor eterna”. Há um sentido em que é impossível negar que Aires realmente representa uma liberação de uma História encarada sob luz tão pessimista. Mas a que custo? Seu papel, no romance, como personagem ou narrador, é complexo. [...] Como personagem, Aires é apresentado em termos tão positivos quanto se poderia imaginar no contexto: “Esse Aires que aí aparece conserva ainda algumas das virtudes daquele tempo, e quase nenhum vício”. Até este elogio cuidadosamente atenuado pode ser visto sob uma luz diferente, se for escrito pelo próprio Aires – e a Advertência nos diz que o romance é de sua autoria. Mas temos que pôr essa questão de lado por enquanto. Ele é, então, um homem modestamente virtuoso, sem quaisquer paixões, que se casou por exigência de seu emprego (por necessidade do ofício”), e que – palavra-chave – é extremamente “cordato”, podendo este adjetivo significar, segundo o Dicionário Aurélio, “sensato” ou “que se põe de acordo”. (GLEDSON, 1986, p. 206).

Por fim, ressaltam-se aspectos de proximidade e distanciamento entre Aires e Machado de Assis, sem que Gledson trabalhe, entretanto, com uma perspectiva biográfica do romance, como o fez Lúcia Miguel Pereira. Cite-se outro trecho do ensaio de Gledson:

O enredo pode ser ou não um produto do narrador, pois não podemos perceber o que há por trás dele, para elaborar possíveis alternativas [...] nem acreditar inquestionavelmente em sua verdade. Talvez o estranho artifício empregado por Machado de ter, na verdade, dois narradores ou, de qualquer maneira, de fazer o narrador aparecer apenas como mais um personagem, comentado diretamente, como se não fosse idêntico ao narrador, represente, em última instância, as próprias dúvidas de Machado sobre seu romance, dúvidas que parecem tê-lo atormentado até o fim. (*Idem, ibidem*, p. 210).

De acordo com todos os estudos críticos apresentados neste trabalho, tem-se noção do quanto a questão narrativa em *Esau e Jacó* é dotada de grande complexidade. Nesse sentido, todas as análises se inserem em uma perspectiva diversa, porém, em sua medida, válida.

Dentre os aspectos mais importantes não só de *Esau e Jacó*, mas de toda a obra machadiana e ainda como cerne deste trabalho, coloca-se a importância das personagens femininas. As mulheres de Machado de Assis, complexas e fortes, sempre se destacam em seus romances, tanto os da chamada fase romântica quanto da realista.

Sobre a personagem feminina principal de *Esau e Jacó*, assim diz Massaud Moisés:

Indecisa entre amar um dos gêmeos Pedro e Paulo, impelida por sentimentos de pureza romântica que fazem lembrar Helena, Flora acaba morrendo de sofrimento moral. A cena da sua morte é das mais comoventes e poéticas de quantas saíram da pena de Machado. Ainda adolescente, flui para a morte à semelhança da Ofélia shakespeariana, como se procurasse dar fim à batalha que a sua alma travava para resolver o impasse de bíblicas ressonâncias. Flora deixa-nos a impressão de uma paradoxal idéia de felicidade. (MOISÉS, 2001, p. 49).

No que concerne à jovem Flora em comparação com duas das outras grandes personagens machadianas, Virgília, de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), e Capitu, de *Dom Casmurro* (1899), assim prossegue Moisés:

Apesar da complexidade do seu caráter e do mistério da sua origem, não apresenta a força duma Virgília e, menos ainda, de Capitu, mesmo porque a faceta marcante da companheira de Bentinho é representada notadamente por D. Cláudia. Flora era mais uma idéia poética, quem sabe um ideal de juventude e de beleza que Machado criou para se contrapor à galeria de mulheres astuciosas que lhe povoam os romances, sobretudo da fase realista. (*Idem, ibidem*, p. 49).

Afrânio Coutinho, também no livro *Machado de Assis na literatura brasileira* (1990), trata do feminino em Machado de Assis, ainda que sob perspectiva contestável:

Outro modo ainda por que se manifesta o ódio à vida em Machado é a respeito das mulheres e da vida feminina. Procura impedir ou tolher o gosto de viver. São sem conta as mulheres solteironas, ansiosas, e ainda esperançosas, de um amor, cujo drama íntimo consiste nessa expectativa falhada, admiravelmente explorada pelo romancista para tirar notas de ridículo. Por outro lado, são as fontes mesmas da

criação e da vida que ele destrói: as suas mulheres em geral são estéreis e não possuem o senso da maternidade, não desejam filhos, não se preocupam com eles. Das poucas vezes que Machado salvou a mulher da esterilidade foi para torná-la infeliz, como Natividade, que sofreu até morrer do antagonismo dos dois gêmeos. (COUTINHO, 1990, p. 205).

É certo que Natividade, mãe dos gêmeos Pedro e Paulo, viveu apenas para seus filhos, na esperança de que um dia as dissonâncias entre eles fossem ser resolvidas. Não cabe no escopo deste trabalho, entretanto, analisar esse fato sob a égide do pensamento niilista (ou não) machadiano.

Diferentemente de Natividade, por exemplo, encontra-se D. Cláudia, mãe de Flora, personagem cujo caráter e cuja personalidade forte diferem das características vistas em Batista, seu marido, elo fraco do casamento.

D. Cláudia era uma criatura feliz. A viveza das palavras e das maneiras, os olhos que pareciam não ver nada à força de não pararem nunca, e o sorriso benévolo, e a admiração constante, tudo nela era ajustado a curar as melancolias alheias. Quando beijava ou mirava as amigas era como se as quisesse comer vivas, comer de amor, não de ódio, metê-las em si, muito em si, no mais fundo de si. Batista não tinha as mesmas expansões. Era alto, o ar sossegado dava um bom aspecto de governo. Só lhe faltava ação, mas a mulher podia inspirar-lhe; nunca deixou de consultá-la nas crises da presidência. Agora mesmo, se lhe desse ouvidos, já teria ido pedir alguma coisa ao governo, mas neste ponto era firme, de uma firmeza que nascia da fraqueza: “Hão de chamar-me, deixa estar”, dizia ele a D. Cláudia, quando aparecia alguma vaga de governo provincial. Certo é que ele sentia a necessidade de tornar à vida ativa. Nele a Política era menos uma opinião que uma sarna; precisava coçar-se a miúdo e com força. (ASSIS, 2008, p. 1.113-1.114).

É interessante acrescentar, ainda, a inusitada visão de John Gledson acerca de D. Cláudia e Batista:

É melhor começarmos nossa análise em torno destes a partir dos menos afetados pelo dualismo já mais de uma vez mencionado, entre realismo e significado alegórico. Nosso primeiro encontro, então, será com dois dos mais vívidos e divertidos personagens da ficção de Machado: Batista e Dona Cláudia. Pode parecer injusto dizer que o romance ganha vida quando eles entram em casa, mas isso é, suspeito eu, o que muitos leitores sentem. Para Batista, a política é como uma comichão, que ele não pode deixar de coçar de vez em quando; para Dona Cláudia, o cônjuge mais poderoso, as sensações são igualmente físicas. Ela goza o abuso verbal ritual a que o marido é submetido pelos adversários políticos (em seu íntimo, ela sabe que ele é um homem inofensivo, até fraco) com uma espécie de masoquismo, como se realmente a flagelassem. (GLEDSON, 1986, p. 192-193).

Ora, novamente se reforça a ideia de que D. Cláudia seria o elo forte do casamento com Batista, fato que torna interessante a oposição existente entre ela e sua filha Flora. Esta, por mais fraca que pareça ser, tem a responsabilidade da escolha cabal no romance. D.

Cláudia, por sua vez, toma todas as decisões em casa que concernem à vida da família, mas tais escolhas não parecem ter tanta importância quanto a de Flora.

Acerca do feminino na obra machadiana, Mário de Andrade, escritor brasileiro, assim publicou no artigo “Machado de Assis” (1939):

Na obra de Machado de Assis as mulheres são piores que os homens, mais perversas. Não que os homens sejam bons, está claro, mas são mais animais, se posso me exprimir assim, mais espontâneos. As mulheres não: há em quase todas elas uma inteligência mais ativa, mais calculista; há uma dozeira, uma perversidade e não uma perversão em disponibilidade, prontas sempre a entrar em ação. Talvez nisto se possa ver ainda uma boa prova da forte sensualidade nitidamente sexual do artista. Assim, na concepção, na exposição do problema do amor, o que interessa a Machado de Assis é muito menos o amor propriamente que o eterno feminino. As mulheres dominam a vida do homem, que sofre e se torna um destino nas mãos femininas. As mulheres são mais inteligentes, mais capazes de dar uma finalidade mais complexa à vida. As mulheres são francamente mais fortes que os homens. Estes são pobres animálculos sem mistério nem sutileza. Estúpidos. Baços. Tímidos. Ou daquela já experiente passividade do conselheiro Aires, se já passados do agudo tempo do amor. E com tudo isso não há propriamente amor. Não há embate, luta, conjugação de seres, forças, interesses iguais. Há o eterno feminino dominador. Vênus nasce do mar, salgadíssima, e a maré montante, que triunfalmente a transporta, inunda a terra dos homens. E é vê-los se debatendo, os coitadinhos. No fim, se afogam. (ANDRADE, 2008 [1939], p. 48-49).

No trecho supracitado, defende-se fortemente a ideia de a mulher machadiana ser o ponto forte e central de suas obras. É a representação do elo, da decisão, da força. Flora, diferentemente de sua mãe, parece fraca. É importante ressaltar, entretanto, que tal análise é superficial. Não se pode dizer que a jovem amada pelos gêmeos seja mais fraca que as outras, já que é nela que reside a possível solução do conflito indissolúvel entre os irmãos. Mais uma vez, portanto, Machado de Assis traz, na mulher, a chave para o entendimento de sua obra. Para Augusto Meyer, Flora é mesmo o “pensamento de Machado de Assis” (MEYER, 2008, p. 35).

Já Lúcia Miguel Pereira (1988) utiliza ainda outra vez o viés biográfico que busca provar em *Esau e Jacó* para tratar de Flora:

E a moça Flora, “faminta de perfeição”, não terá recolhido os restos de Machado que sobraram da confecção de Aires? Essa menina sempre presa a “um espetáculo misterioso, vago, obscuro, em que as figuras visíveis se faziam impalpáveis, o dobrado ficava único, o único desdobrado, uma fusão, uma confusão, uma difusão é a herdeira do subjetivismo do autor. A alma exterior, como dizia Machado no “Espelho”, emigrou para o Conselheiro Aires. Mas a outra, a interior, a que viveu a ouvir os “cochichos do nada”, ficou com Flora “tão humana e tão fora do mundo, tão etérea e tão ambiciosa ao mesmo tempo, de uma ambição recôndita...”. A curta vida da moça se passou a querer conciliar os contrários – os dois gêmeos inimigos que seu amor confundia. “Ambos quais?” pergunta ao morrer quando lhe anunciam que ambos os rapazes queriam vê-la. Ambos quais? Como distinguir entre as coisas,

como escolher, como saber onde o certo, onde o errado, onde o justo, onde o injusto? (PEREIRA, 1988, p. 249-250).

Consoante o que já foi dito neste trabalho, a crítica, por vezes, analisa *Esaú e Jacó*, além de suas personagens femininas marcantes e de questão narrativa, sob a perspectiva político-histórica. Nesse sentido, John Gledson, conhecido por seus relevantes trabalhos sobre Machado e a História, afirma:

Diante da linha geral da argumentação deste livro, seria de se esperar que eu defendesse uma interpretação histórica de *Esaú e Jacó*, como ocorreu com os outros romances. Embora eu realmente argumente que o material histórico do romance (que é, naturalmente, bastante considerável) não possa ser minimizado como mero cenário, é necessário ter cuidado com o papel preciso da História e da política no romance, porque existe uma considerável tentação de ser excessivamente exclusivista ao interpretar o romance neste nível. De fato, se nos outros romances é preciso buscar e interpretar, para encontrar e entender os significados políticos e históricos do livro, aqui, os acontecimentos, símbolos, nomes alegóricos etc. que se relacionam com a política são tão numerosos a ponto de se tornarem inescapáveis. (GLEDSON, 1986, p. 168).

Ora, em uma obra que carrega diversos pontos de vista, profundas inovações para o gênero à época e mesmo novas perspectivas em relação às obras anteriores de Machado de Assis, pareceria simplista reduzir a interpretação do livro à crítica meramente histórica e política. Nesse sentido, Gledson defende o estudo de *Esaú e Jacó* de modo que sejam levadas em consideração, também, as alegorias presentes no romance. Alguns críticos de Machado, dentre eles Affonso Romano de Sant'Anna e Eugênio Gomes, desconsideram a possibilidade de interpretação de *Esaú e Jacó* por meio de alegorias políticas e históricas. Para Gledson:

Embora seja fácil simpatizar com Sant'Anna e Gomes, na busca de ambos por outros significados para o romance que excluam a política e a história, esta rejeição da alegoria política é, à sua própria maneira, redutora. Os vários níveis não poderão, em algum sentido, ter o seu valor próprio? Até certo ponto, desejo defender uma interpretação detalhada e consistente da massa de material histórico tão claramente presente no romance, e que os críticos (reagindo a certos aspectos da obra, mas, creio eu, avaliando-os de maneira equivocada) consideraram demasiado superficial ou trivial para ter grande substância significativa. Existe, no entanto, um argumento mais ambicioso que desejo desenvolver, e que aos poucos emergirá da análise detalhada do significado histórico mais simples do romance. Ou seja, que o ceticismo e o senso de vazio que impregnam *Esaú e Jacó*, a própria superficialidade da abordagem histórica (que não pode ser negada e, às vezes, desce ao nível da ópera cômica) é, em si, em grande medida, um fenômeno histórico, o produto do período (aproximadamente, 1871-1894) no qual se situa o romance. (*Idem, ibidem*, p. 169-170).

Como mencionado por Gledson, alguns críticos não acatam a possibilidade de análise crítica em consonância com a aceitação de que o enredo de *Esaú e Jacó* seja traçado somente

por alegorias históricas e políticas. Um dos estudiosos que abordam o romance sob outra perspectiva é Eugênio Gomes, no artigo “O testamento estético de Machado de Assis” (1958), em que o crítico não nega a interpretação por meio de alegorias, mas ressalta o fato de que o estudo embasado somente nelas torna a discussão sobre a obra superficial:

Há um pensamento metafísico que, gradativamente, passou a envolver numa atmosfera inconfundível as obras de Machado de Assis, abrangendo, com maior ou menor penetração, as poesias, as crônicas, os contos e os romances. [...] Sabe-se quão temerário é o emprego da alegoria em ficção, principalmente quando nesta deva prevalecer o realismo psicológico. [...] Em *Esau e Jacó*, entretanto, a experiência alegórica encontrou campo absolutamente adequado, porque a alma – e não mais o corpo ou o sexo – foi convertida em centro de interesse primordial, sugerindo e inspirando correspondências nítidas, que conferem à narrativa uma como segunda dimensão, sem cujo conhecimento será impossível penetrar a mais íntima e significativa realidade do romance. Não se deve atribuir senão a isso o fato de serem tão várias as opiniões em torno dessa ambígua narrativa. Em regra, a crítica se tem bastado apenas do sentido literal do enredo, o que leva inevitavelmente a um julgamento incompleto e discutível. (GOMES, 2008 [1958], p. 78-80).

Aceita-se, portanto, a perspectiva alegórica no estudo da obra, contanto que a análise não se restrinja a isso. Como Gomes afirma, a própria temática de *Esau e Jacó* é favorável a esse âmbito do estudo literário. Ora, a metonímia entre Pedro e Paulo e o Império e a República, respectivamente, não seria senão uma alegoria. Quanto a isto, assim escreve Eugênio Gomes:

A maior temeridade de querer vê-lo [*Esau e Jacó*] pelo sentido literal consiste em que esse sentido não só o não esgota de maneira alguma, como pode favorecer tendências aleatórias e mesmo extraliterárias, emprestando-se maior ênfase a um determinado aspecto parcial ou acidental da narrativa. Encontra-se neste caso outro ilustre escritor que, resumindo as suas impressões, concluiu: “Deve dizer-se, em verdade, que *Esau e Jacó* é uma crônica de costumes, como também o relato de acontecimentos que prendem com a queda da Monarquia no Brasil”. Está visto que a vida social e a política se refletem nessa narrativa, mas não de modo a permitir semelhante conclusão. Assim, pode-se concordar com Astrojildo Pereira quando ele sustenta que, com *Esau e Jacó*, entramos no limiar de um mundo diferente, querendo com isso assinalar a formidável transformação social operada no período abrangido pelo romance, mas este transcende consideravelmente o ângulo histórico por efeito da filosofia de vida implícita em sua esmerada qualificação estética. (*Idem, ibidem*, p. 80).

Nesse sentido, não escapam a Gomes as alegorias presentes em *Esau e Jacó*, mas, como em todos os outros aspectos da obra, observam-se diversas formas de estudo, análise e interpretação do enredo e da narrativa. Assim como a questão do narrador não se esgota em uma afirmação de este ser Aires ou não e assim como a análise de uma das personagens

femininas do romance não abarca toda a complexidade destas, também a temática não pode ser reduzida a uma crônica de costumes ou a um romance histórico.

A revisão crítica da obra de Machado de Assis assemelha-se à própria produção literária do autor, de modo que nenhuma das duas possa ser esgotada em simples análises. Por mais de um século, os romances machadianos, escopo deste estudo, têm sido dissecados pela crítica sem que, muitas vezes, chegue-se a um acordo sobre as questões literárias e extraliterárias neles presentes. É importante, porém, para a elaboração de crítica acerca de alguma obra de Machado de Assis que se busque embasamento tanto na obra quanto na fortuna crítica sobre o autor, o que se buscou fazer nesta parte do trabalho.

2 PANORAMA DAS PERSONAGENS FEMININAS EM MACHADO DE ASSIS

Na Advertência da segunda edição de *Ressurreição* (1872), já em 1905, Machado de Assis reconhece sua obra em duas fases: “Como outros que vieram depois, e alguns contos e novelas de então, [*Ressurreição*] pertence à primeira fase da minha vida literária”. A crítica machadiana costuma, pois, dividir a obra do autor em duas fases: a romântica e a realista. Nesta, a mais conhecida e consagrada, incluem-se os romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esau e Jacó* (1904) e seu último romance, *Memorial de Aires* (1908). Já a fase romântica abrange os romances *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878). Embora se possa notar um amadurecimento da obra e do autor na segunda etapa, pode-se afirmar que a primeira não foi apenas um período de esboço, visto que já traz características que seriam reconhecidas pela crítica como tipicamente machadianas, como a autoconsciência do narrador e as digressões. Segundo Silviano Santiago, em *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural* (1978):

Já é tempo de se começar a compreender a obra de Machado de Assis como um todo coerentemente organizado, percebendo que certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e rearticulam sob forma de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas, à medida que seus textos se sucedem cronologicamente. (SANTIAGO, 1978, p. 29-30).

Na primeira etapa da obra de Machado de Assis, os romances trazem um tom romanesco mais forte, com personagens que ainda carregam alguns traços dos ideais românticos. As heroínas machadianas, entretanto, independentemente da fase em que são inseridas, sempre trazem caracteres que instigam os leitores mais atentos. Por não se reduzirem a questões românticas e cronológicas, as personagens de Machado contam, desde suas primeiras obras, com traços que foram retomados e, posteriormente, aperfeiçoados.

Em *Ressurreição* (1872), primeiro romance de Machado, o enredo aparentemente se resume à história de amor e desencontro de Félix e Lívia, personagens principais. Logo na Advertência da primeira edição, porém, Machado de Assis alerta para o seu intuito ao escrever o romance:

“Minha idéia ao escrever este livro foi pôr em ação aquele pensamento de Shakespeare:

Our doubts are traitors.

And make us lose the good we oft might win,

By fearing to attempt.” (ASSIS, 2008, p. 236).

Logo aí o autor chama à atenção o mote da narrativa que virá: a dúvida, aspecto que, à primeira vista, pode parecer simplório, mas será a questão fundamental do enredo e dos caracteres dos personagens.

O romance inicial de Machado, dessa forma, tece aspectos que caracterizarão toda a sua obra. Ao longo da narrativa, percebe-se um narrador que já conta com a autoconsciência, embora pouco desenvolvida, e que convida o leitor à obra, como no trecho “Entendamo-nos, leitor; eu, que te estou contando esta história, posso afirmar-te que a carta era efetivamente de Luís Batista.” (ASSIS, 2008, p. 310).

Quanto aos personagens, tanto os principais quanto os secundários são uma mistura de aspectos que convergem e divergem do Romantismo. O protagonista Félix não é descrito como dotado de grande força ou beleza, como alguns heróis românticos. Nas palavras do narrador: “Não direi que fosse bonito, na significação mais ampla da palavra; mas tinha as feições corretas, a presença simpática [...] a fisionomia era plácida e indiferente, mal alumiada por um olhar de ordinário frio, e não poucas vezes morto”. (ASSIS, 2008, p. 237). Félix é, ainda, “um homem complexo, incoerente e caprichoso”. É dele que surge a dúvida de que falou Machado na Advertência. Dúvida essa que virá a afetar a outra personagem principal: Livia.

A viúva, posto que fosse bonita e, ainda que jovem, madura, não era vaidosa e tinha traços de afabilidade e de rispidez. Segundo o narrador, era uma conciliadora. O que interessa em Livia é o fato de constituir a primeira personagem feminina marcante na obra machadiana. Embora fosse verdadeiramente apaixonada por Félix, a jovem tinha aspectos morais distintos que não estava disposta a abandonar. Humilhada pelas dúvidas de Félix em relação à sua fidelidade, Livia abre mão de seu amor por não aceitar fazer concessões à sua dignidade.

Os caracteres desses dois personagens são fundamentais para o desenrolar da narrativa, visto que as exigências e dúvidas de Félix, moralmente frágil, conflitam com a personalidade forte e decidida de Livia, que percebe a fraqueza moral de seu noivo e o fato de que jamais poderiam ser felizes juntos. É ela, portanto, quem rompe a relação, ato que revela

profunda ruptura com os padrões românticos e que, já na primeira personagem feminina dos romances machadianos, revela traços que percorreriam todas as personagens posteriores.

Em *A mão e a luva* (1874), segundo romance machadiano e ainda pertencente à fase romântica do autor, pode ser considerado uma obra de transição. Ainda que arraigado a concepções estilísticas do Romantismo, o enredo do livro inova nos caracteres e nas motivações éticas das personagens.

Na Advertência da primeira edição, em 1874, Machado de Assis afirma:

Esta novela, sujeita às urgências da publicação diária, saiu das mãos do autor capítulo a capítulo, sendo natural que a narração e o estilo padecessem com esse método de composição, um pouco fora dos hábitos do autor. Se a escrevera em outras condições, dera-lhe desenvolvimento maior, e algum colorido mais aos caracteres, que aí ficam esboçados. Convém dizer que o desenho de tais caracteres – o de Guiomar, sobretudo – foi o meu objeto principal, senão exclusivo, servindo-me a ação apenas de tela em que lancei os contornos dos perfis. Incompletos embora, terão eles saído naturais e verdadeiros? (ASSIS, 2008, p. 317).

Ora, tendo em vista que já no primeiro e no segundo romances de Machado, *Ressurreição* (1872) e *A mão e a luva* (1874), respectivamente, a Advertência se faz tão importante para a compreensão da obra, cabe analisar Guiomar, cujo desenho do caráter foi o “objeto principal, senão exclusivo” do segundo romance machadiano, de que a jovem é a personagem principal. Fica logo evidenciada, portanto, a importância atribuída à personagem feminina.

Guiomar, moça de origem humilde que, ao ficar órfã, muda-se para a casa da madrinha, uma rica baronesa, é sagaz e, acima de tudo, ambiciosa. O sonho da jovem é a ascensão social. Visto que o romance se passa no século XIX, tenha o leitor em mente que, para alcançar esse sonho, o caminho mais plausível seria casamento com alguém que tivesse as mesmas aspirações que ela. A jovem, bonita e inteligente que era, chamou à atenção dois pretendentes: Estêvão, bacharel ao estilo romântico que nutria pela moça uma longa e dolorosa paixão, e Jorge, sobrinho da baronesa cujo caráter não atraía Guiomar. Ao rejeitar os dois, tinha ela em mente que:

Dos dois homens que lhe queriam, nenhum lhe falava à alma: ela sentia que Estêvão pertencia à falange dos tíbios, Jorge à tribo dos incapazes, duas classes de homens que não tinham com ela nenhuma afinidade eletiva. Não igualava, decerto, os dois pretendentes; um era simplesmente trivial, outro sentimental apenas; mas nenhum deles capaz de criar por si só o seu destino. (ASSIS, 2008, p. 365).

O que se ressalta aqui, portanto, é o fato de Guiomar não ser apenas uma jovem em busca de riqueza, de respeito na sociedade carioca do século XIX. Um marido à sua altura seria alguém com um caráter forte e ambicioso como o dela, que não se contentasse em viver nem só de amor nem só de riqueza, como seus dois pretendentes. Guiomar, que queria e sabia que poderia ascender socialmente, não almejava um casamento de interesse, mas aquele em que convergissem sua ambição e o caráter forte do marido.

Cabe aqui inserir o terceiro pretendente de Guiomar: Luís Alves. Bacharel e amigo de Estêvão, o jovem trabalhava como advogado e tinha por objetivo tornar-se deputado. Ambicioso, apaixonou-se por Guiomar, mas é rejeitado por ela. Tempos depois, ao confessar novamente seu amor, é aceito como noivo pela jovem. A causa da mudança de opinião em relação ao casamento é nada menos do que o fato de, na segunda tentativa, o jovem estar perto de alcançar uma cadeira de deputado na Corte.

Não se pense, entretanto, que Luís Alves era ingênuo quanto ao caráter de Guiomar. Assim diz o narrador após Estêvão desabafar com o amigo sobre nova rejeição que sofrera da moça:

Luís Alves ficou só daí a alguns minutos. [...] Apenas ficou só tornou-se sério, e inclinando o corpo para a frente, com os braços na secretária, e a raspar as unhas com um canivete, ali esteve largo tempo, como a refletir, longe de Estêvão [...] e ainda mais longe dos autos que tinha diante de si. Mas em que pensava ele, se não era em Estêvão, nem nos autos, nem também, por agora, nas suas esperanças eleitorais? Paciência, leitor, sabê-lo-ás daqui a nada. Contenta-te com a notícia de que, ao cabo de vinte minutos daquela abstração, Luís Alves voltou a si, proferindo em alta voz esta simples palavra: “Não há dúvida; é uma ambiciosa”. (ASSIS, 2008, p. 359).

O trecho supracitado é fundamental para a compreensão do fato de que, assim como Guiomar, Luís Alves era um ambicioso e, por isso, mais do que nunca, ele queria casar-se com ela. Já sobre a moça aceitar a segunda declaração de Alves, o narrador assim reflete:

Guiomar amava deveras. Mas até que ponto era involuntário aquele sentimento? Era-o até o ponto de lhe não desbotar à nossa heroína a castidade do coração, de lhe não diminuirmos a força de suas faculdades afetivas. Até aí só; daí por diante entrava a fria eleição do espírito. [...] As duas ambições tinham-se adivinhado desde que a intimidade as reuniu. O proceder de Luís Alves, sóbrio, direto, resolutivo, sem desfalecimentos, nem demasias ociosas, fazia perceber à moça que ele nascera para vencer e que a sua ambição tinha verdadeiramente asas, ao mesmo tempo, que as tinha ou parecia tê-las o coração. Demais, o primeiro passo do homem público estava dado; ele ia entrar em cheio na estrada que leva os fortes à glória. Em torno dele ia fazer-se aquela luz que era a ambição da moça, a atmosfera que ela almejava respirar. Estêvão dera-lhe a vida sentimental, Jorge a vida vegetativa; em Luís Alves via ela combinadas as afeições domésticas com o ruído exterior. (ASSIS, 2008, p. 371).

Os caracteres fortes de Guiomar e de Luís Alves são congruentes e complementares. O casamento dos dois fugia ao interesse puro, posto que se amassem. Esse amor ambicioso, porém verdadeiro, dá nome ao romance, visto que se complementam como a mão e a luva.

Para a perspectiva adotada nesta parte do trabalho, de panorama dos caracteres femininos dos romances machadianos, traz-se uma reflexão de Wilson Martins em que o crítico aproxima a obra ora tratada e *Dom Casmurro* (1899), a ser abordado em momento oportuno:

Nem ele sabia, nem ninguém poderia saber àquela altura, que [*A mão e a luva*] se tratava de uma primeira versão de Capitu e um *Dom Casmurro* bem sucedido, assim como o *Dom Casmurro* seria, um quarto de século depois, a história de uma Guiomar que não encontrara o seu Luís Alves. [...] Trata-se de um romance de amor em termos machadianos, quero dizer, no qual o amor é apenas o subproduto de todo um feixe de fatores, é uma paixão, sem dúvida, mas condicionada por outras, mais fortes do que ela. No caso, dois temperamentos viris, como Luís Alves e Escobar, vão forçosamente encontrá-lo em temperamentos correspondentes, Guiomar e Capitu, mas dois temperamentos femininos, como Bentinho e Estêvão, jamais poderão despertar a paixão (feita de admiração e respeito) na alma das mulheres que em má hora encontraram. Guiomar e Capitu são aves de rapina, são animais de presa e grandes carnívoros; Estêvão e Bentinho são, ao contrário, pálidos vegetarianos, arrulhantes pombinhos e meigas palomas sem defesa. (MARTINS, 1977, p. 466-467).

Capitu e Guiomar são dois dos exemplos trazidos por Wilson Martins para ilustrar o que seria constatado nas obras machadianas: a figura feminina representa a força e não se deixa ser sobrepujada pelas concepções ainda patriarcais do século XIX.

No esteio da divisão em duas fases que se faz da obra de Machado, como já mencionado neste trabalho, insere-se o romance *Helena* (1876), que, ainda que seja reconhecido na fase romântica machadiana, contém, assim como os romances anteriores, traços que tornam essa classificação ambígua. Já se discorreu sobre o fato de alguns traços da chamada segunda fase serem encontrados nas primeiras obras, ainda que o tema e o estilo das destas carreguem características românticas. Em *Helena*, a personagem homônima é o centro da congruência entre essas duas etapas.

A jovem Helena, que poderia ser analisada, de maneira simplória, como uma personagem cuja sorte e cujo fim são essencialmente românticos, carrega caráter e tensões que não desmerecem as heroínas posteriores a ela. A personagem não é linear, sua história promove uma reviravolta e seus ideais diferem daqueles das costumeiras moças ingênuas do Romantismo. Cabe ressaltar, portanto, a importância atribuída pelo autor a essa personagem que dá nome à obra. Na Advertência do romance, Machado assim diz ao leitor:

Não me culpeis pelo que lhe achardes romanesco. Dos que então fiz, este me era particularmente prezado. Agora mesmo, que há tanto me fui a outras e diferentes páginas, ouço um eco remoto ao reler estas, eco de mocidade e fé ingênua. É claro que, em nenhum caso, lhes tiraria a feição passada; cada obra pertence ao seu tempo. (ASSIS, 2008, p. 391).

Helena, reconhecida pelo conselheiro Vale em seu testamento como filha natural e herdeira de seus bens, mesmo que tenha sido fruto de uma relação extraconjugal, passa a morar na casa de seu suposto pai após a morte deste com Estácio e dona Úrsula, filho e irmã do falecido conselheiro, respectivamente. A princípio, Helena se mostra reservada e não é bem recebida por sua tia, ao contrário do que acontece com seu irmão, que, desde o início, acolheu-a como se soubesse de sua existência desde sempre; entretanto, segundo o narrador, “uma só coisa pareceu menos aprazível ao irmão: eram os olhos, ou antes o olhar, cuja expressão de curiosidade sonsa e suspeitosa reserva foi o único senão que lhe achou, e não era pequeno”.

A moça, simples e gentil, acaba por cair nas graças da família e dos amigos. A questão central do romance é, porém, o fato de Helena não ser filha legítima do conselheiro. Ressalta-se que, embora a mentira não tenha sido culpa dela, a jovem foi cúmplice e conivente. A essa altura, Helena e Estácio já estavam apaixonados um pelo outro, mas este sabia que o romance não se concretizaria por acreditar serem os dois meios-irmãos. Já Helena sabia que não era irmã de Estácio, mas a revelação desse fato causaria sua perda de estatuto de membro da família e a consequente acusação de usurpadora da família que lhe acolhera.

Helena é quem confessa a mentira, o que a faz parecer inocente e desinteressada na fortuna da família Vale. Desde o início do romance, entretanto, são dados traços ao leitor de que tudo fora premeditado e arquitetado para que a jovem fosse inserida na família sem que ninguém soubesse. Ciente disso todo o tempo em que permaneceu no convívio dos supostos irmão e tia, a jovem demonstra ter consciência da postura que precisará adotar para ser aceita pela família:

Helena tinha os predicados próprios a captar a confiança e a afeição da família. Era dócil, afável, inteligente. Não eram estes, contudo, nem ainda a beleza, os seus dotes por excelência eficazes. O que a tornava superior e lhe dava probabilidade de triunfo, era a arte de acomodar-se às circunstâncias do momento e a toda a casta de espíritos, arte preciosa, que faz hábeis os homens e estimáveis as mulheres. [...] Havia nela a jovialidade da menina e a compostura da mulher feita, um acordo de virtudes domésticas e maneiras elegantes. (ASSIS, 2008, p. 403).

Ora, fica claro por meio da narrativa que Helena era propícia a se adaptar, à parte todas as qualidades que já tinha. Não cabe falar em *dotes por excelência eficazes* e em

probabilidade de triunfo sem presumir que há, por aí, uma conspiração ou, no mínimo, um plano.

Trecho interessante que corrobora o excerto supracitado é a cena em que Helena é levada ao gabinete do conselheiro Vale por Estácio:

Entraram os dois. Tudo estava do mesmo modo que no dia em que o conselheiro falecera. [...] Uma lágrima brotou-lhe dos olhos [de Helena], quente de todo o calor de uma alma apaixonada e sensível; brotou, deslizou-se e foi cair no papel.
 – Coitado! – murmurou ela.
 Depois sentou-se na mesma cadeira em que o conselheiro costumava dormir alguns minutos depois de jantar, e olhou para fora.
 [...] Helena ergueu-se.
 – Gostava dele? – perguntou ela.
 – Quem não gostaria dele?
 – Tem razão. Era uma alma grande e nobre; eu adorava-o. Reconheceu-me, deu-me família e futuro. Levantou-me aos olhos de todos e aos meus próprios. O resto depende de mim, do juízo que eu tiver, ou talvez da fortuna. (ASSIS, 2008, p. 402).

Associe-se esta cena à Helena só haver podido ascender a outra classe socioeconômica depois da morte do suposto pai, fato bem representado pela cadeira de Vale. Outro aspecto fundamental é a incongruência entre a lágrima que Helena derrama e a impolidez da pergunta que faz a Estácio, cujo pai acabara de falecer. Tem-se, logo depois, um discurso de adoração ao conselheiro, ainda mais incoerente com a postura da jovem na cadeira e com a pergunta que dirige ao falso irmão. O que a jovem demonstra no trecho supracitado é a consciência do que deve falar e de como deve agir para que sejam alcançadas a afeição e o respeito dos membros da família do conselheiro. O que chama à atenção é, também, o excerto explicitar que a moça sabia que seu futuro dependia dela, do domínio que exercesse sobre a situação e da fortuna, sobre a qual ela não possuía influência alguma.

A fortuna, ao contrário do domínio de Helena, não desvelou bom destino à jovem. Sobre a morte dela no fim do romance, Roberto Schwarz diz que “Helena prefere a morte a ser suspeitada”. Ora, com as mentiras reveladas e com a suspeita de querer explorar a família que lhe acolhera, Helena, com o tom romanesco que percorre seu caráter durante toda a narrativa, deixa-se fenecer para que, com ela, feneçam também as suspeitas.

O que se vê em *Helena* não é, portanto, a ingenuidade de uma heroína romântica, embora seu fim o deixe a entender. Na jovem, podem-se entrever traços de caracteres calculistas, dominantes e sagazes que viriam a permear os romances posteriores de Machado de Assis, afinal o cúmplice não deixa de ser também culpado.

O último romance da primeira fase machadiana e o símbolo da transição para a segunda é *Iaiá Garcia* (1878). Os traços narrativos desta obra já são mais semelhantes aos dos livros posteriores e se afastam mais da conjuntura romântica em que os anteriores estavam inseridos. Roberto Schwarz, em seu ensaio homônimo no livro *Ao vencedor as batatas* (2008), assim o analisa:

Com *Iaiá Garcia* chegamos ao fim da primeira fase machadiana. [...] Depois do cinismo ingênuo de *A mão e a luva* e do purismo de *Helena*, veremos uma atitude que, sem traduzir-se jamais em desrespeito, é de completo desencanto. Uma posição circunspecta, por assim dizer adulta, que não se priva da reflexão e dos sentimentos desabusados, nem do apoio da ordem estabelecida (e que é um compromisso entre a exigência moral de Helena e o realismo de Guiomar). É ela a responsável pelo clima ao mesmo tempo apagado e poderoso que pesa sobre este livro sem humor. [...] Assim, sendo incomparavelmente mais sério e verossímil que os romances anteriores, *Iaiá Garcia* junta-se a eles na intenção de justificar, que é o verdadeiro limite da primeira fase. (SCHWARZ, 2008, p. 151-152).

O livro *sem humor* pode ser dividido em duas partes. A primeira traz Valéria Gomes, viúva rica e autoritária, Jorge, seu filho acomodado, e Estela, filha de um agregado da família que vive na casa da senhora Gomes. Com um enredo ainda previsível, Jorge e Estela se apaixonam, mas são afastados por Valéria, que envia Jorge à Guerra do Paraguai. A representação patriarcal por ora fica, então, a cargo da viúva, que prefere arriscar a vida de seu filho a vê-lo casado com uma moça pobre. Já a segunda parte do romance gira em torno da personagem que dá nome ao livro, *Iaiá Garcia*:

Contava onze anos e chamava-se Lina. O apelido doméstico era Iaiá. No colégio, como as outras meninas lhe chamassem assim e houvesse mais de uma com igual nome, acrescentavam-lhe o apelido de família. Esta era Iaiá Garcia. Era alta, delgada, travessa; possuía os movimentos súbitos e incoerentes da andorinha. A boca desabrochava facilmente em riso – um riso que ainda não toldavam as dissimulações da vida nem ensurdeciam as ironias de outra idade. (ASSIS, 2008, p. 511).

Repare-se que já neste ponto o narrador antecipa as dissimulações e ironias da menina até então apenas risonha. Iaiá, que se tornara enteada de Estela depois que Valéria arranhou o casamento dela com Luís Garcia para afastá-la de Jorge, estabelece com a madrasta uma boa relação. Outro aspecto sutilmente trazido pelo narrador é o fato de a menina se chamar Lina, mas ser conhecida como Iaiá, que deriva do termo *sinhá*, usado desde o período colonial para moças que comandavam, à sombra da figura masculina, as atividades da casa da família. Iaiá, de fato, nada mais é que a *sinhá* de sua própria vida e dos rumos que ela toma. A jovem já era senhora de si e, assim como Helena, do romance anterior, sabia que precisava do domínio de

suas ações para lograr êxito na ascensão social almejada. Ao contrário da jovem do romance *Helena*, entretanto, Iaiá não parece se importar com a fortuna (trazida aqui na conotação de sorte), o que constitui um grande amadurecimento em relação à obra anterior.

É interessante notar que, em *Iaiá Garcia*, a personagem principal é, indubitavelmente, a filha de Luís Garcia, mas ela assume essa posição apenas quando em contraste com as demais personagens. Ressalte-se que seu pai tudo faz por ela, o que a coloca num patamar superior em casa. Jorge, com quem vem a se casar, tem, segundo o narrador, um “espírito infantil” e “assumira exclusivamente o papel de proprietário”, o que o torna uma figura sensível aos encantos da esperta Iaiá, cuja sagacidade “era a sua qualidade mestra: assim viu depressa o que era menos agradável, para evitá-lo, e o que o era mais, para cumpri-lo. Essa qualidade ensinava-lhe a sintaxe da vida, quando outras ainda não passam do abecedário, onde morrem muita vez”.

Quanto à oposição à Estela, assim discorre o narrador:

A lei dos contrastes tinha ligado essas duas criaturas [Iaiá e Estela], porque tão petulante e juvenil era a filha de Luís Garcia, como refletida e plácida a filha do sr. Antunes. Uma ia para o futuro, enquanto a outra vinha já do passado; e se Estela tinha necessidade de temperar a sua atmosfera moral com um raio da adolescência, Iaiá sentia instintivamente que havia em Estela alguma coisa que sarar ou consolar. (ASSIS, 2008, p. 542).

Com esse caráter que lhe era tão peculiar, Iaiá conquista Jorge e o faz esquecer sua plácida madrasta Estela. O casamento lhe proporciona, então, a satisfação de seu desejo de pertencer à vida social e ao meio a que Jorge pertencia. Os bailes, os salões, os camarotes do teatro, que seu pai nunca pôde lhe dar, são agora familiares a ela.

Cabe ressaltar que Jorge começa a se interessar por Iaiá quando esta tem outro pretendente, Procópio Dias. Já a moça se apaixona por Jorge após criar um duelo imaginário com sua madrasta, que ela queria superar. Traz-se aqui o traço egoísta já tão visto nas personagens anteriores. A jovem ingênua do Romantismo que abre mão de seus amores já não existe mais. Em *Iaiá Garcia*, esse papel cabe à Estela, que acaba forçada a um casamento que não queria e, após a morte do marido, não se casa com seu grande amor pelo fato de este já ter sido dominado pela personalidade forte e dissimuladora de Iaiá.

Nesse último romance da primeira fase, portanto, já se vê indícios do profundo amadurecimento em relação às personagens femininas anteriores e dos esboços dos caracteres das heroínas da segunda e grande fase da obra de Machado de Assis. *Iaiá Garcia*, posto que

seja sem humor e sóbrio, não nega o título de romance de transição que lhe é atribuído por Roberto Schwarz.

Na obra que deu início ao Realismo brasileiro, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), Machado de Assis amadurece aspectos já presentes nos quatro romances anteriores e traz profundas inovações no âmbito da narrativa.

Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. (ASSIS, 2008, p. 626).

Ora, se o narrador se autodenomina defunto autor, e não autor defunto, há aí uma quebra de todos os parâmetros narrativos antes vistos no Brasil.

O narrador em primeira pessoa, o primeiro até então nos romances machadianos, propõe-se a contar acontecimentos de sua vida em perspectiva. Determinado a começar pelo fim, Brás Cubas acaba por oscilar entre as fases adulta e jovem e sua infância. É logo no início – da obra, não da vida – que o narrador traz para a história uma personagem a quem é atribuída extrema importância durante toda a obra: Virgília, tanto jovem quanto adulta. A visão que se tem não é mais, portanto, do narrador em terceira pessoa, mas daquele que viveu com Virgília e a amou. Percebe-se, então, a inovação no sentido do retrato da mulher.

O historiador Capistrano de Abreu, na coluna “Livros e Letras”, na *Gazeta de Notícias*, em 1881, propõe o seguinte questionamento: “As *Memórias póstumas de Brás Cubas* serão um romance? Em todo o caso são mais alguma coisa. O romance aqui é simples acidente. O que é fundamental e orgânico é a descrição dos costumes, a filosofia social que está implícita”. Ainda que se fundamente, como sugeriu Abreu, em aspectos sociais da época, o livro de Machado não deixa de trazer, novamente, questões a serem analisadas sob a perspectiva das personagens femininas.

Brás Cubas, não em tom saudosista ou lamurioso, afirma, sobre seus últimos momentos de vida e primeiros momentos de morte, que havia onze amigos presentes no dia seu enterro. Até então, nada crucial. Surge, no entanto, a figura de Virgília como uma das que velaram por ele pouco antes de sua morte e que choraram por ele depois que ele falecera. A partir desse breve momento, o leitor pode começar a juntar as peças que lhe serão dadas pelo narrador para a formação do caráter de Virgília.

Casada, Virgília se envolveu com Cubas num relacionamento amoroso e adúltero durante muitos anos. É interessante notar que os dois já haviam sido pretendentes, mas ela

escolhera um noivo que parecia poder ser mais influente e poderoso em detrimento do jovem *bon vivant* Brás Cubas. Traça-se, a partir daí, a ambição novamente presente no caráter de uma figura feminina machadiana. Ambição essa que, entretanto, cedeu aos instintos de atração entre os dois personagens e veio a calhar numa relação às escondidas. Note-se, aqui, que Virgília não abriu mão de sua vida confortável financeira e socialmente ao lado do marido, mas também não deixou de lado o relacionamento que mantinha com aquele que verdadeiramente a atraía.

Ressalta-se que a moça também não foi a única mulher na vida de Brás. Ainda jovem, este se envolveu com Marcela, espanhola que foi seu primeiro amor e que se aproveitou disso para tirar-lhe valiosos presentes. Como Cubas afirma, o amor durou “quinze meses e onze contos de réis”. Sob a perspectiva do narrador, uma aproveitadora. As ilusões do jovem, após desfeitas, desenvolveram-se para certo sadismo no que diz respeito às mulheres. Durante o período que passou na Europa, conheceu algumas moças, mas nenhuma que merecesse mais do que duas linhas de seu tempo. Ao regressar, aflora o amor de Eugênia para depois dispensá-la por ser coxa. Já velho, decide ceder às pressões sociais para se casar com a jovem Nhã-Loló, que, fatidicamente, morre. A única que mereceu sua devoção durante a vida e depois da morte foi, portanto, Virgília, o que realça ainda mais a importância da personagem.

Ainda nesse âmbito pós-morte, ressalte-se o fato de que, mesmo depois de morto, Brás Cubas se dirige à Virgília, pois pressupõe, com ar de certeza, que ela lerá sua obra. Vê-se, aqui, a relevância dela na vida (e na morte) do narrador. A forma como ele a constrói difere da forma como o também narrador em primeira pessoa, Bentinho, de *Dom Casmurro*, descreverá sua grande paixão, Capitu. Este procura provar que foi manipulado e traído, já Cubas, por mais que tenha galgado um relacionamento de adultério com Virgília, não faz dessa uma grande vilã em sua vida, mas sim uma de suas companheiras no momento da morte. Ora, quem acompanha um moribundo não costuma ser sua amante, mas sua família, sua esposa, seus filhos. Curioso é o fato de Brás ressaltar a presença de Virgília e do filho dela com o falecido marido no seu leito de morte.

Toda a narrativa caminha para a exaltação de Virgília, ainda que ela tenha rejeitado o jovem Brás por pura ambição e tenha traído o marido durante anos. Como vem sendo relevado neste trabalho, Cubas, cuja conduta não se compara ao do herói romântico em momento algum, pelo contrário, é bem questionável, amou e ama, na morte, Virgília. Os dois formam, pela maneira como a narrativa é construída, um belo par de anti-heróis, segundo a tradição literária até então conhecida.

O essencial no caráter de Virgília é o amadurecimento em relação às jovens personagens anteriores, como Guiomar e Iaiá Garcia, que parecem congruir nessa ambiciosa, porém companheira, mulher. Ao contrário das personagens dos primeiros romances, em momento algum se vê uma moça aparentemente ingênua. Virgília, desde o início, é retratada como a mulher forte e madura que é.

Pode-se considerar, ainda, a personalidade do próprio Brás Cubas em comparação à de Virgília. O narrador nunca foi um homem forte, patriarcal, que tivesse influência construída em seu meio por ele próprio. Ele sempre viveu à sombra do nome e do dinheiro de sua família. Todos os seus planos e breves sonhos foram infundados e mal-sucedidos. Ora, o que se vê em Virgília é justamente o oposto. Determinada e forte, ela leva a relação que tem com Brás a seu bel-prazer até quando lhe é conveniente.

Virgília é, portanto, a versão amadurecida das heroínas da fase chamada romântica de Machado de Assis, mas, concomitantemente, é o rascunho, não no sentido pejorativo, das fortes e tão bem decididas quanto ela que vêm depois na obra machadiana.

No romance *Quincas Borba* (1891), tem-se como personagem principal o mineiro Rubião. A princípio, o leitor acredita que a obra se trate da história do já falecido personagem de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, visto que o título do romance e o amigo de Brás Cubas são homônimos. Quincas Borba, no entanto, trata-se do cachorro do criador da filosofia humanitista postulada no livro anterior. Após a morte de filósofo, o cão passa a ser fiel companheiro de Rubião, que herda a fortuna de Quincas quando este falece e muda-se de Barbacena, em Minas Gerais, para o Rio de Janeiro.

Insere-se, aqui, o ponto crucial do elaborado enredo que começa com Rubião e suas reflexões sobre sua nova vida de capitalista:

Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade. (ASSIS, 2008, p. 761).

O romance começa a tomar novos rumos durante a descrição da viagem de trem que leva o personagem principal à Corte. É nesse momento que o herdeiro de Quincas Borba conhece o casal Palha. Cristiano, comerciante ambicioso em ascensão no Rio de Janeiro, e sua esposa Sofia, que, segundo o narrador “tinha os mais belos olhos do mundo”. A dama logo chama a atenção do mineiro aparentemente ingênuo. Ela passa a ser, nesse momento da narrativa, o alvo de todas as atenções, pensamentos e atitudes de Rubião. À medida que as

relações entre o casal e Rubião se estreitam, a paixão deste pela senhora Palha fica mais evidente e, ainda que narrada em terceira pessoa, têm-se as reflexões e contradições de Rubião em relação à jovem.

Machado de Assis, cujos prólogos carregam informações relevantes para o entendimento de suas obras, assim se dirige ao leitor no início de *Quincas Borba*:

Um amigo e confrade ilustre tem teimado comigo para que dê a este livro o seguimento de outro. “Com as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, donde este proveio, fará você uma trilogia, e a Sofia de *Quincas Borba* ocupará exclusivamente a terceira parte.” Algum tempo cuidei que podia ser, mas relendo agora estas páginas concludo que não. A Sofia está aqui toda. Continuá-la seria repeti-la, e acaso repetir o mesmo seria pecado. (ASSIS, 2008, p. 761).

O autor, já na primeira página do romance, chama a atenção do leitor para a personagem que será fundamental do início ao fim da narrativa.

Sofia, descrita como a mais bela senhora do meio social em que Rubião estava inserido, é admirada por todos os cavalheiros de sua época. Jovem, sagaz e tão ambiciosa quanto o marido, ela logo passa a ser objeto de admiração e de comentários em todos os bailes. Cristiano, por gostar de exhibir a beleza da mulher, sentia-se lisonjeado com o fato de Sofia ser o centro das atenções em quaisquer ambientes que frequentassem e exibia-a cada vez mais.

A jovem Sofia tem, como principal característica, o narcisismo. Assim como seu marido gostava de exibi-la, ela gostava de ser admirada e de se admirar. É interessante notar que Sofia parece atingir, em relação às personagens femininas dos romances anteriores, um estado de superior de egocentrismo e de ambição. O caráter dela se constrói de modo que se perceba que ela é narcisista a ponto de alimentar a loucura de Rubião para satisfazer ao seu ego; ambiciosa o suficiente para aceitar presentes caros de seu admirador e para não o deixar se afastar do convívio dela e de seu marido, a essa altura sócio de Rubião e dependente deste para a prosperidade de seu negócio; e, ainda, volúvel a ponto pensar em trair o marido com Carlos Maria, jovem que a elogiava constantemente e se dizia apaixonado por ela.

Nesse ponto, faz-se necessário notar que as personagens dos romances anteriores tinham ao seu lado homens influentes, fortes, patriarcais. Por mais que elas se sobrepusessem, eventualmente, aos homens que as cercavam, a ideia de mulher frágil e submissa do século XIX era sempre perceptível, ainda que com uma visão crítica. Sofia, ao contrário de suas predecessoras, é alvo de toda a atenção de Rubião e de Cristiano, homens ricos e em ascensão

que fazem tudo por ela e para ela. Tal característica é essencial para a compreensão da construção do caráter de Sofia.

A certa altura do romance, o narrador ressalta o já avançado estado de delírio e de loucura de Rubião, que virá a morrer pobre e sozinho. Tal condição delirante tem como cerne a avassaladora paixão reprimida e oprimida deste por Sofia. Rechaçado a princípio, o personagem foi desencorajado a cortar relações com o casal Palha por pura ambição, traço evidenciado em quase todas, senão todas, as personagens do romance. Ressalta-se que tal ambição trouxe frutos para Cristiano e Sofia. Percebe-se, por meio da construção narrativa, que, à medida que o casal enriquecia e prosperava junto, Rubião empobrecia e enlouquecia sozinho. O narrador machadiano constrói um trecho que, à primeira vista, parece irrelevante para o conjunto da obra, mas que, quando analisado sob a perspectiva do egoísmo e da ambição de Sofia, torna-se extremamente relevante.

Cuidavam ambos [Sofia e Palha] de outra casa, um palacete em Botafogo, cuja reconstrução estava prestes a acabar, e que eles queriam inaugurar no inverno. [...] Sofia inaugurou os seus salões em Botafogo com um baile, que foi o mais célebre do tempo. Estava deslumbrante. Ostentava, com orgulho, todos os seus braços e espáduas. Ricas joias; o colar era ainda um dos primeiros presentes do Rubião, tão certo é que, nesse gênero de atavio, as modas conservam-se mais. (ASSIS, 2008, p. 921 e 925).

Ressalta-se, aqui, o poder simbólico e o traço já avançado do egoísmo que Sofia que acaba por trazer ao leitor uma visão da personagem marcada por ambição e egocentrismo tais que podem ser considerados como perversão. No ponto máximo da decadência de Rubião e quando todos, inclusive Sofia, já o abominavam e o queriam longe, a jovem dá o maior baile da época usando uma das joias, caras, com que foi presenteada pelo já pobre amigo da família.

Releva-se, nesse ponto, a diferença entre Sofia e Virgília. Esta, que, por mais idas e vindas por que tenha passado com Brás Cubas, fez-se presente no momento da morte deste, revelando um traço marcante de seu caráter. Já aquela só faz questão da presença de Rubião quando é conveniente ao seu narcisismo e às finanças de seu marido, que também a afetam.

Defende-se, portanto, que, das obras até aqui tratadas, Sofia seja o auge da ambição corrosiva e do narcisismo prejudicial às relações humanas. Mais uma vez, tem-se a força da mulher no romance machadiano, ainda que, agora, no auge de seu domínio e de sua manipulação.

No ensejo das marcantes personagens dos aclamados *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*, traz-se Capitu, a figura motivadora do romance *Dom Casmurro*

(1900). A obra é narrada em primeira pessoa por Bento Santiago, cujo amor obsessivo por Capitu motivou os acontecimentos mais importantes de sua vida; portanto, a visão dos fatos apresentada é a do narrador não confiável. É do próprio Bentinho a confissão:

Há dessas reminiscências que não descansam antes que a pena ou a língua as publique. Um antigo dizia arrenegar de conviva que tem boa memória. A vida é cheia de tais convivas, e eu sou acaso um deles, conquanto a prova de ter a memória fraca seja exatamente não me acudir agora o nome de tal antigo; mas era um antigo, e basta. Não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, somente raras circunstâncias. (ASSIS, 2008, p. 994).

Tendo isso em mente, toma-se como mote da obra a vida de Bentinho e Capitu desde a infância até o momento da inevitável separação.

Bento, já velho, solitário e casmurro, retrata suas primeiras impressões de si e de sua amiga e vizinha, Capitu, com uma perspectiva bastante duvidosa. A ainda criança Capitu é, desde o início, tratada por meio das lembranças do narrador como esperta, inteligente, senhora de si e o cabeça de seus planos de amor com Bentinho. Deixa-se explícito, ainda, que a família da jovem não é bem-sucedida, fato que corrobora a ideia de calculista que se pretende atribuir à personagem mais à frente. Bentinho, por outro lado, provém de uma família abastada, é filho único e tem tudo para si. Apaixonado por sua amiga, retrata-se um jovem à mercê das emoções da adolescência e dos sonhos de amor da juventude e, portanto, bastante influenciável.

O efeito que o narrador pretende atribuir à Capitu é, propositadamente, de feitiço, de sedução calculada, de manipulação. Os olhos da jovem, que merecem não menos do que dois capítulos da obra, são a perdição do garoto ingênuo, como Bentinho pretende que o leitor o veja. Nas palavras do agregado José Dias: “Capitu, apesar daqueles olhos que o diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada. Pois, apesar deles, poderia passar, se não fosse a vaidade e a adulação” (ASSIS, 2008, p. 957). Ao imputar a observação dos olhos de Capitu a outrem, Bentinho pretende que o leitor acredite que todos viam a jovem como ele viria a vê-la depois: como dissimulada. Já para o narrador apaixonado, os olhos eram não menos do que de ressaca:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas

tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. (ASSIS, 2008, p. 965-966).

Intencionalmente, a narrativa é guiada para o ponto em que Bento pretende provar seu ponto: Capitu o traiu com seu melhor amigo, Escobar. O narrador, entretanto, traça a figura de Capitu de tal maneira que o leitor se afeiçoa a ela e a questão da traição, pretendida como principal, passa a ser secundária diante da tão fascinante personagem.

Ressalta-se que, nos romances anteriores, como já trabalhado, a mulher era vista, ainda que erroneamente, como submissa a homens fortes e influentes. Via-se, posteriormente, que ela acabava por sobrepujá-lo. O fato intrigante de *Dom Casmurro* é a mulher ser, inicialmente, tratada como dominante. Capitu sempre foi, e Bentinho sabia, o elo forte na relação dos dois. Interessante é pensar que, na adolescência e na juventude, o narrador deixa transparecer a imagem de fraco e submisso. Ora, sabe-se que, numa narrativa, o narrador exerce influência determinante no que se escreve e na forma como se escreve. Bentinho, portanto, não pode ser um elo fraco, um ser submisso, visto que a narrativa é, essencialmente, dele. Nesse sentido, ainda que possa parecer que ele estava à mercê da atração que Capitu exercia sobre aqueles que dela se aproximavam, o narrador se contradiz com a força de sua própria narrativa. Nesse sentido, à medida que o enredo caminha para o ciúme desmedido de Bentinho, também aumenta seu poder sobre Capitu. Ela, que, inicialmente, arquitetava e planejava formas para que eles ficassem juntos, passa a ser alvo de desconfiança, de ordens e de indiferença. O autoritarismo de Bento atinge seu ápice quando, controlado pela suspeita obsessiva de traição, ele obriga Capitu a se mudar para a Suíça com o filho que ele não mais acreditava ser dele, mas de seu amigo Escobar.

Ainda no âmbito da relação entre narrador e personagem narrada, estabelece-se um paralelo com outro romance, previamente abordado, também narrado em primeira pessoa. Em suas memórias, Brás Cubas constrói a imagem da mulher com a presença mais forte em sua vida, Virgília. Bentinho também constrói a imagem de sua mulher, mas com outro intuito. Para Cubas, Virgília foi o amor amado por ele e amante dele. No momento de sua morte, ela estava com ele. Já a perspectiva de Bento Santiago é deturpada. Capitu também foi o amor amado por ele, mas não amante dele, e sim de seu melhor amigo. A relação acaba, dessa forma, com o exílio e morte de Capitu na Europa e com um Bento solitário na velhice. Brás, como ele mesmo diz, teve ao seu lado alguns poucos amigos na hora de sua morte, mas também seu grande amor. Bento, que vivia por Capitu, permaneceu vivo, mas morto para tudo e para todos depois de afastá-la de si.

A fascinação que a personagem Capitu exerce sobre os leitores e estudiosos de Machado é, sobretudo, devida à importância que o próprio narrador atribui a ela. Com a desculpa de escrever um romance sem saber o porquê dele ou para fugir ao tédio, Bento alicerça a narrativa em um grande pilar: Capitu. Outro aspecto que se pode abordar quanto a isso é o fato de essa personagem oscilar entre a condição de dominada e de dominante, mesmo que sua voz não seja ouvida no romance. Repare-se que o narrador domina a narrativa, mas a influência de Capitu sobre ele motiva o que se fala e como se fala. Parte, daí, a força da personagem feminina nessa obra machadiana.

Conclui-se, assim, que, diferentemente de Sofia, que dominava os que estavam ao seu redor por meio, essencialmente, de sua beleza e de sua manipulação, Capitu é, sim, o ponto forte da narrativa, ainda que divida esse posto com Bentinho. A narrativa é a força de Bentinho enquanto narrador, mas também de Capitu enquanto motivadora daquilo que se narra. Em pleno século XIX, trata-se de uma personagem intrigante que se sobrepõe ao herdeiro de uma família influente e que pode, quem sabe, tê-lo enganado por anos a fio. Surge, assim, a magnitude dessa singular personagem de Machado.

3 A PERSONAGEM FLORA E A INDECIDIBILIDADE EM *ESAÚ E JACÓ*

No esteio das obras da já tratada segunda fase machadiana, insere-se o romance *Esaú e Jacó* (1904). Penúltimo romance de Machado de Assis, a obra, assim como *Memorial de Aires* (1908), é analisada pela crítica como fruto de um autor já no fim de sua vida e, portanto, mais maduro. O profundo tom de ceticismo e desesperança dos dois últimos livros é traço característico dessas obras que, por muito tempo, foram tratadas e estudadas à margem das consideradas obras-primas do escritor, como *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Dom Casmurro* (1899).

Uma questão fundamental para a análise literária de *Esaú e Jacó* é a problematização do narrador. Já no início da obra, há um importante momento, a Advertência, em que é sugerido ao leitor que o conselheiro Aires seja o narrador do romance, achado no meio de seus diários após o seu falecimento.

Quando o Conselheiro Aires faleceu, acharam-se-lhe na secretária sete cadernos manuscritos, rijamente encapados em papelão. Cada um dos primeiros seis tinha o seu número de ordem, por algarismos romanos, I, II, III, IV, V, VI, escritos a tinta encarnada. O sétimo trazia este título: *Último*. A razão desta designação especial não se compreendeu então nem depois. Sim, era o último dos sete cadernos, com a particularidade de ser o mais grosso, mas não fazia parte do *Memorial*, diário de lembranças que o conselheiro escrevia desde muitos anos e era a matéria dos seis. Não trazia a mesma ordem de datas, com indicação da hora e do minuto, como usava neles. Era uma narrativa: e, posto figure aqui o próprio Aires, com o seu nome e título de conselho, e, por alusão, algumas aventuras, nem assim deixava de ser a narrativa estranha à matéria dos seis cadernos. (ASSIS, 2008, p. 1.074).

Ora, vê-se, neste ponto, uma inovação em relação à narrativa dos romances anteriores. Sugere-se, na Advertência, que o narrador do livro seja o conselheiro Aires, diplomata aposentado que escreveu uma série de diários, dentre os quais está o posterior e último romance de Machado, *Memorial de Aires*. Faz-se necessário ressaltar, entretanto, que não se pode ter certeza de que o narrador seja mesmo Aires. Veja-se trecho que ilustra o diplomata como personagem no capítulo XII, denominado Esse Aires:

Esse Aires que aí aparece conserva ainda agora algumas das virtudes daquele tempo, e quase nenhum vício. Não atribuas tal estado a qualquer propósito. Nem creias que vai nisto um pouco de homenagem à modéstia da pessoa. Não, senhor, é verdade pura e natural efeito. Apesar dos quarenta anos, ou quarenta e dois, e talvez por isso mesmo, era um belo tipo de homem. Diplomata de carreira, chegara dias antes do Pacífico, com uma licença de seis meses. [...] Era cordato, repito, embora esta

palavra não exprima exatamente o que quero dizer. Tinha o coração disposto a aceitar tudo, não por inclinação à harmonia, senão por tédio à controvérsia. (ASSIS, 2008, p. 1.092-1.093).

Segundo John Gledson, o narrador seria “um narrador (pouco confiável) em primeira pessoa” (2003, p. 208). O suposto narrador Aires, apesar de narrador-personagem, difere dos narradores de romances anteriores. Ele não narra para contar a sua própria história, mas sim para narrar as idas e vindas de Pedro e Paulo e daqueles que os rodeavam.

Percebe-se, nesse sentido, que em *Esau e Jacó* o discurso é bastante entrelaçado, visto que existe uma voz que faz a Advertência, outra que é o narrador, apontado como o conselheiro Aires, e ainda uma do próprio Aires como personagem. O narrador é uma voz consciente de seu papel para a narrativa, fato evidenciado no capítulo XIII da obra, denominado A Epígrafe. Cabe citar a epígrafe do livro: ‘*Dico, che quando l’anima mal nata...*’, frase extraída de *A Divina Comédia*, do autor italiano Dante Alighieri, que significa “Digo, que quando a alma é mal nascida...”:

Ora, aí está justamente a epígrafe do livro, se eu lhe quisesse pôr alguma, e não me ocorresse outra. Não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as ideias que deixarem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro. Por outro lado, há proveito em irem as pessoas da minha história colaborando nela, ajudando o autor, por uma lei de solidariedade, espécie de troca de serviços, entre o enxadrista e os seus trebelhos. [...] Talvez conviesse pôr aqui, de quando em quando, como nas publicações do jogo, um diagrama das posições belas e difíceis. Não havendo tabuleiro, é um grande auxílio este processo para acompanhar os lances, mas também pode ser que tenhas visão bastante para reproduzir na memória as situações diversas. Creio que sim. Fora com diagramas! Tudo irá como se realmente visses jogar a partida entre pessoa e pessoa. (ASSIS, 2008, p. 1.094).

Nesse momento, o narrador para e se entende como peça atuante no enredo, não apenas como espectador. A epígrafe, possível referência aos gêmeos Pedro e Paulo e suas disputas *ab ovo*, escolhida pelo narrador, carrega um tom de predestinação que lhe é tirado por ele mesmo, ao afirmar que as pessoas da história também podem ajudá-lo no processo narrativo. Esse ponto discursivo carrega uma característica muito peculiar, que o estudioso russo Mikhail Bakhtin classifica como polifonia, ideia que pode ser trazida para uma leitura do romance machadiano analisado.

O narrador, também neste romance, interage com o leitor, inclusive para dar credibilidade à sua narrativa:

Francamente, eu não gosto de gente que venha adivinhando e compondo um livro que está sendo escrito com método. [...] Suponha que eles deveras gostem de uma só pessoa; não parecerá que eu conto o que a leitora me lembrou, quando a verdade é

que eu apenas escrevo o que sucedeu e pode ser confirmado por dezenas de testemunhas? Não, senhora minha, não pus a pena na mão, à espreita do que me viessem sugerindo. Se quer compor o livro, aqui tem a pena, aqui tem papel, aqui tem um admirador; mas, se quer ler somente, deixe-se estar quieta, vá de linha em linha; dou-lhe que boceje entre dois capítulos, mas espere o resto, tenha confiança no relator destas aventuras. (ASSIS, 2008, p. 1.111).

Ressalte-se aqui, novamente, o fato de não se poder afirmar que o narrador seja Aires, permanecendo a hipótese levantada na Advertência apenas como suposição. A interação do narrador machadiano com o leitor (leitora, no caso), já traço característico do autor, é retomada em *Esau e Jacó* com a ressalva de que narrador e leitor permaneçam em seus respectivos papéis.

Analisado por muitos estudiosos como o romance mais político de Machado, *Esau e Jacó* tem como cerne a história de dois irmãos gêmeos, Pedro e Paulo, que, *ab ovo*, divergiam sobre tudo. Provindos de família rica e consagrada no meio carioca do século XIX, os irmãos estavam destinados a futuros gloriosos, porém nunca como amigos. É nesse meio que se insere uma das mais intrigantes personagens femininas machadianas, a jovem Flora:

Quem a conhecesse [Flora] por esses dias poderia compará-la a um vaso quebradiço ou à flor de uma só manhã, e teria matéria para uma doce elegia. Já então possuía os olhos grandes e claros, menos sabedores, mas dotados de um mover particular, que não era o espalhado da mãe, nem o apagado do pai, antes mavioso e pensativo, tão cheio de graça que faria amável a cara de um avaro. Põe-lhe um nariz aquilino, rasga-lhe a boca meio risonha, formando tudo um rosto comprido, alisa-lhe os cabelos ruivos, e aí tens a moça Flora. [...] Era retraída e modesta, avessas a festas públicas, e dificilmente consentiu em aprender a dançar. Ao piano, entregue a si mesma, era capaz de não comer um dia inteiro. [...] Até aqui nada há que extraordinariamente distinga esta moça das outras, suas contemporâneas, desde que a modéstia vai com a graça, e em certa idade é tão natural o devaneio como a travessura. (ASSIS, 2008, p. 1.114).

Note-se que, como o próprio narrador afirma na primeira menção explícita que faz à Flora, que, por si, a jovem não tinha nada que a distinguisse das outras moças de sua idade. Ora, aptidão ao piano, doçura e modéstia não eram características incomuns nas descrições femininas do século XIX. A moça passa a ocupar um maior espaço na trama quando Aires lhe atribui um traço peculiar: “Aires, que a conheceu por esse tempo, em casa de Natividade, acreditava que a moça viria a ser uma inexplicável.” (ASSIS, 2008, p. 1.114).

Pela importância dada ao conselheiro Aires enquanto personagem, é fundamental a percepção que ele tem de Flora, afinal a moça será retratada pela ideia que o personagem (e possível narrador) faz dela. Explique-se, portanto, o que seria inexplicável:

Inexplicável que era? Que não se explica, [Flora] sabia; mas que se não explica por quê?

Quis perguntá-lo ao conselheiro, mas não achou ocasião, e ele saiu cedo. A primeira vez, porém, que Aires foi a S. Clemente, Flora pediu-lhe familiarmente o obséquio de uma definição mais desenvolvida. Aires sorriu e pegou na mão da mocinha, que estava de pé. Foi só o tempo de inventar esta resposta:

– Inexplicável é o nome que podemos dar aos artistas que pintam sem acabar de pintar. Botam tinta, mais tinta, outra tinta, muita tinta, pouca tinta, nova tinta, e nunca lhes parece que a árvore é árvore, nem a choupana choupana. Se se trata então de gente, adeus. Por mais que os olhos da figura falem, sempre esses pintores cuidam que eles não dizem nada. E retocam com tanta paciência, que alguns morrem entre dois olhos, outros matam-se de desespero. (ASSIS, 2008, p. 1.118).

Flora era, portanto, uma inexplicável. Ora, veja-se que a nova característica atribuída à personagem diverge sumariamente do caráter que foi apresentado ao leitor em um primeiro momento. De jovem singela, a moça passa a ser uma inexplicável para Aires, o mais respeitado e admirado dentre os personagens do convívio da família de Flora e dos gêmeos Pedro e Paulo. Dessa forma, mais uma vez, numa obra machadiana, a figura feminina abandona o lugar-comum da jovem frágil e sonhadora para assumir papel central no desenrolar dos acontecimentos do romance.

Diferentemente de personagens femininas anteriores com caracteres fortes tanto na primeira quanto na segunda fase da obra machadiana, como Guiomar, em *A mão e a luva*, e Sofia, em *Quincas Borba*, Flora não é uma personagem impositiva. Apesar de as atenções estarem voltadas para ela, a jovem se comunica por meio de seu apagamento, de sua fantasmagoria. Tem-se a impressão de que Flora pode e vai fenecer a qualquer momento. Ao contrário de personagens acabadas, completas, Flora parece ser construída ao longo de toda a narrativa, ela é descoberta pelo leitor a cada parágrafo. A inexplicável vai se desvendando e tem seu ponto máximo na morte, único destino que parece aceitável para terminar a construção do inexplicável.

Flora sente-se dividida por amar os gêmeos Pedro e Paulo, ser amada pelos dois e não saber qual escolher. Não se trata, porém, de uma história romântica de amor impossível. A questão que envolve os gêmeos ultrapassa a disputa amorosa e envolve todos os âmbitos da vida dos irmãos. Uma importante observação a ser feita sobre os gêmeos é o fato de que, apesar de serem opostos *ab ovo*, eles acabam por convergir sempre. Ainda que parecessem se opor às ideias um do outro, a disputa ocorria por, no fim, almejarem a mesma coisa. É o que acontece com a entrada de Flora na narrativa: os irmãos convergem para um ponto comum, o amor pela moça. Saliente-se, ainda, a oposição de ideologias políticas entre eles: Pedro era monarquista e Paulo era republicano. Flora passa de apenas uma jovem apaixonada para uma importante representação literária de um impasse político.

[...] Já contei que Flora defendia Pedro e Paulo, conforme estes diziam mal um do outro. Naturalmente fazia agora a mesma coisa, mas a mudança do regime trouxe ocasião de defender também monarquistas e republicanos, segundos ouvia as opiniões de Paulo ou de Pedro. Espírito de conciliação ou de justiça, aplacava a ira ou o desdém do interlocutor: “Não diga isso... São patriotas também... Convém desculpar algum excesso...” Eram só frases, sem ímpeto de paixão nem estímulo de princípios. (ASSIS, 2008, p. 1.187).

Ora, tem-se, neste ponto, a representação de um impasse que extrapola os limites da indecisão amorosa e pode ser analisado sob outra perspectiva. Ao se tomarem Pedro e Paulo como metonímias para a monarquia e para a república, respectivamente, Flora atinge patamar de ainda mais importância na obra. A moça não só era o centro da vida dos influentes gêmeos, mas também era em torno dela que girava um dos debates mais centrais à época da transição do Império para a República.

A narração sob a perspectiva política metonímica se torna ainda mais intrigante quando Flora morre e, assim, esse ponto da narrativa corrobora o desfecho inacabado do romance. Com a morte de Flora, que não conseguiu escolher entre Pedro e Paulo, entre a monarquia e a república, a questão política, assim como a amorosa, fica sem desfecho. A jovem, em contraposição aos gêmeos, que eram, segundo a cabocla do Morro do Castelo, “coisas futuras”, torna-se coisa passada. Os moços têm voz no romance por suas disputas bem marcadas, já a moça se comunica por seu apagamento. Ela representa uma espécie de ponto de fuga, ponto comum, que desaparece aos poucos.

A jovem Flora é, portanto, a peça fundamental para a corroboração do argumento entre elementos literários e políticos. O crítico alemão Erich Auerbach tratou da obra *O vermelho e o negro*, do escritor francês Stendhal, sob uma perspectiva que ilustra bem a questão da política atrelada aos personagens. Nesse sentido, ele afirma:

Os caracteres, as atitudes e as relações das personagens atuantes estão, portanto, estreitamente ligados às circunstâncias da história da época. As suas condições políticas e sociais da história contemporânea estão enredadas na ação de uma forma tão exata e real, como jamais ocorrera anteriormente em nenhum romance, aliás em nenhuma obra literária em geral, a não ser naquelas que se apresentavam como escritos políticos-satíricos propriamente ditos (AUERBACH, 2001, p. 408).

Peculiar análise sobre Flora também é dada pelo crítico Augusto Meyer:

Como Flora, Machado não podia, não devia escolher. Escolher seria para ele diminuir-se, mutilar-se – e não teríamos a amargura perigosa dos seus livros, em que a própria claridade é sombra inquieta. Assim também, se Flora chegasse a uma atitude parcial aceitando Pedro ou Paulo para seu marido, não perderia todo o

encanto, unicamente reflexo do mistério que há na indecisão? Impossível ao mesmo tempo uma Flora satisfeita com o seu noivo e um Machado de Assis dormindo sobre a cama boa das certezas. [...] Flora, o pensamento de Machado de Assis, é uma virgem estéril que não aceitou o sacrifício indispensável à renovação da vida. Ficou numa sala de espelhos, prisioneira da fantasmagoria, debruçada sobre a cegueira do narcisismo. Inviolável e distante. (MEYER, 2008, p. 34-35).

Ressalte-se a comparação que o crítico faz entre Flora e Machado de Assis. A heroína de *Esau e Jacó* passa a ser como reflexo do pensamento de Machado. Flora não escolheu entre Pedro e Paulo, entre a república e a monarquia, não por ser uma decisão difícil ou impossível, mas pelo fato de a escolha reduzir não só a personagem, mas o autor. Se se escolhesse, a narrativa perderia seu tom intrigante e seria apenas mais uma das histórias em que no final tudo se resolve. Para Machado, o enredo deveria ultrapassar essas barreiras, fato pelo qual seus romances não se entregam ao leitor.

Outro traço importante da personalidade de Flora é o que Meyer ressalta quando afirma que ela ficou “debruçada sobre a cegueira do narcisismo” (MEYER, 2008, p. 34-35). Aparentemente nada mais que uma jovem perdida entre dois amores, não se deve esquecer que Flora era uma heroína machadiana, fato em si suficiente para que o leitor mais atento não se contente com uma idealização romântica da moça. Perspectiva interessante se faz quando se traz a possibilidade de Flora não haver escolhido também por achar que nem Pedro nem Paulo estavam à sua altura. Analise-se o trecho a seguir:

Paulo gostava mais de conversa que de piano; Flora conversava. Pedro ia mais com o piano que com a conversa; Flora tocava. Ou então fazia ambas as coisas, e tocava falando, soltava a rédea aos dedos e à língua.

Tais artes, postas ao serviço de tais graças, eram realmente de acender os gêmeos, e foi o que sucedeu pouco a pouco. A mãe dela cuida que percebeu alguma coisa; mas a princípio não lhe deu grande cuidado. Também ela foi menina e moça, também se dividiu a si sem se dar nada a ninguém. Pode ser até que, a seu parecer, fosse um exercício necessário aos olhos do espírito e da cara. A questão é que estes se não corrompessem, nem se deixassem ir atrás de cantigas, como diz o povo, que assim exprime os feitiços de Orfeu. Ao contrário, Flora é que fazia de Orfeu, ela é que era a cantiga. Oportunamente, escolheria a um deles, pensava a mãe. (ASSIS, 2008, p. 1.119).

A visão de D. Cláudia, mãe de Flora, revela muito ao leitor. A jovem é comparada a Orfeu, que, na mitologia grega, era um exímio cantor e músico. Ela, como pensa a mãe, era a cantiga que prendia os gêmeos. Analise-se, aqui, um ponto crucial: Flora tinha de escolher, pois os gêmeos, separados, não lhe completavam. As qualidades que um tinha faltavam ao outro e vice-versa. Ela tocava para satisfazer o desejo de um, que preferia o piano, mas alternava facilmente para a conversa, que satisfazia mais ao outro: Flora era a congruência das qualidades que faltavam tanto a Pedro quanto a Paulo. Ora, se os dois só agradavam à jovem

quando juntos, mas só ela poderia lhes agradar, corrobora-se a ideia de forte narcisismo da parte de Flora, pois ela era o ponto de completude dos gêmeos, era a unidade que precisava que eles fossem para que ela pudesse amar só um, fato ilustrado por Meyer:

Sua [de Flora] razão de ser é a dúvida que vem de uma neutralização por excesso de clarividência.

Ela vê ao mesmo tempo o mesmo bem e o mal necessário tanto num caso como no outro.

Aceitar Paulo seria negar todas as boas qualidades que há em seu irmão Pedro. Escolher Pedro é fazer uma injustiça às virtudes que sobram no mano e que fatalmente hão de faltar ao noivo escolhido. O ideal para Flora está na síntese impossível formada com as duas imposições: possuir num só corpo as virtudes que se compensam nos dois rapazes. (MEYER, 2008, p. 32-33).

Segundo o crítico Antonio Candido, à Flora

cabe encarnar a decisão ética, o compromisso do ser no ato que não volta atrás, porque uma vez praticado define e obriga o ser de quem o praticou. Os irmãos agem e optam sem parar, porque são as alternativas opostas; mas ela, que deve identificar-se com uma ou com outra, se sentiria reduzida à metade se o fizesse, e só a posse das duas metades a realizaria; isto é impossível, porque seria suprimir a própria lei do ato, que é a opção. (CANDIDO, 2008 [1970], p. 120).

O trecho acima ilustra bem o papel de extrema importância que Flora exerce em *Esau e Jacó*. Os irmãos, acostumados à controvérsia, podem e devem optar, ainda que sempre difiram um do outro. A jovem entra na história, então, com a difícil tarefa da escolha, visto que, diferentemente de Pedro e Paulo, as escolhas feitas por ela não poderiam ser opostas, mas deveriam trazer em si a congruência das divergências representadas pelos gêmeos. Como mostra Candido, Flora representava uma grande contradição: escolher para que a opção representasse o todo; entretanto, optar reduziria a jovem à metade, já que ela amava os dois e um só se completava por meio do outro. Amar Pedro não faria sentido se não houvesse Paulo e vice-versa.

Para o crítico Augusto Meyer, Flora assume um papel indispensável na narrativa:

Às vezes, na obra de Machado, a figura mais vaga é para mim a mais representativa. [...] Flora foi desenhada a esfuminho, sem caprichos demorados no traço, transparece num halo de vaguidade, mas pela sua posição central ganha o relevo de um símbolo. Ela é o centro de uma vertigem dolorosa e irremediável. (MEYER, 2008, p. 32).

A vertigem de Flora é traçada na perspectiva da dúvida e da escolha que, por não conseguirem achar um ponto de equilíbrio, culminam na loucura da jovem. Segundo Meyer,

Flora hesita como o pensamento de Machado. Sua razão de ser é a dúvida que vem de uma neutralização por excesso de clarividência. Flora não admite a quebra de uma preferência, gesto parcial. No momento em que vai entregar-se, vê, através deste, o outro. Para ela a plenitude vive num centro ideal como fantasma inatingível. [...] É o mito da hesitação. Não podendo, não sabendo viver senão na plenitude, espera o momento ideal que nunca vem, e morre de tanto esperar. [...] Querendo tudo sem renúncia, perderá tudo, num longo suicídio consciente, através de uma agonia narcisista. (MEYER, 2008, p. 33-34).

Flora é a representação da loucura causada pela indecisão, pela espera da plenitude que, por não chegar, causa um desgosto tão profundo que leva à morte. O falecimento, por sua vez, representa o ponto máximo da indecisão. Flora, em oposição a Aires, não é indiferente aos fatos. Sua preocupação com a decisão é tamanha que ela morre ao constatar que jamais poderá atingir a plenitude almejada. Diferentemente de outras personagens, parece faltar algo a Flora. A dúvida parece ser o que completa a personagem.

Em conversa com Natividade, mãe de Pedro e Paulo, Aires traz ao leitor interessante percepção do caráter de Flora:

É uma felicidade que o Batista seja nomeado e leve a filha daqui – disse ela.
 – Certamente, mas...
 – Mas quê?
 Certamente a levará, mas a senhora pode não conhecer bem aquela menina.
 – Penso que é boa.
 – Também penso eu assim. A bondade, porém, não tem nada com o resto da pessoa. Flora é, como já lhe disse há tempos, uma inexplicável. Agora é tarde para lhe expor os fundamentos da minha impressão; depois lhe direi. Note que gosto muito dela; acho-lhe um sabor particular naquele contraste de uma pessoa assim, tão humana e tão fora do mundo, tão etérea e tão ambiciosa, ao mesmo tempo, de uma ambição recôndita... (ASSIS, 2008, p. 1.153).

À Flora nunca são atribuídas características concretas, firmes. A personagem é sempre descrita com um tom de paradoxo, de incerteza. Na fala de Aires, entretanto, acha-se sutilmente empregada uma característica que permeia quase todas, senão todas, as personagens machadianas, notadamente as femininas: a ambição. Para Aires não passa despercebido o fato de a dúvida de Flora carregar, em si, certa ambição. Para quem observava de fora o drama da jovem, não parecia racional não optar por qualquer um dos dois gêmeos. A escolha, entretanto, só cabia à Flora, que, em uma mistura de narcisismo e ambição, não escolhe.

A ideia de ambição aqui lembra Guiomar, em *A mão e a luva*. Mesmo apaixonada por Luís Alves, jovem com futuro promissor, a moça rejeita a primeira declaração que este lhe faz. Quando da segunda declaração, num momento em que o advogado já havia garantido uma cadeira de deputado, Guiomar aceita se casar com o bacharel. De forma mais velada, a

hesitação de Flora também pode revelar uma atitude ambiciosa. Cabe lembrar, aqui, que Pedro ainda era um jovem médico, assim como Paulo era um jovem advogado. As perspectivas políticas que os dois tinham também não eram tão diferentes, visto que o futuro político do país à época era uma grande incógnita.

Cabe ressaltar, ainda, que a escolha de Flora faria a dissensão entre Pedro e Paulo irreconciliável. Ora, se por questões mais banais os irmãos chegavam a brigas de grandes proporções, a escolha de um em detrimento do outro pela mulher que os dois amavam seria o estopim de uma crise indissolúvel.

A fantasmagoria que cerca a personagem Flora é outra característica que merece destaque. À medida que percebe que sua escolha é impossível, os delírios da moça começam a ser mais freqüentes e sempre envolvem as figuras de Pedro e Paulo. Veja-se trecho de um delírio que envolve as ambições de Flora e os gêmeos:

Inclinou-se, para vê-lo de mais perto, e não perdeu o tempo nem a intenção. Visto assim, era mais belo que simplesmente conversando das coisas vulgares e passageiras. Enfiou os olhos nos olhos, e achou-se dentro da alma do rapaz. O que lá viu não soube dizê-lo bem; foi tudo tão novo e radiante que a pobre retina de moça não podia fitar nada com segurança nem continuidade. As ideias faiscavam como saindo de um fogareiro à força de abano, as sensações batiam-se em duelo, as reminiscências subiam frescas, algumas saudades, e ambições principalmente, umas ambições de asas largas, que faziam vento só com agitá-las. Sobre toda essa mescla e confusão chovia ternura, muita ternura... (ASSIS, 2008, p. 1.182-1.183).

Os delírios de Flora são fundamentais para que a moça perceba que sua escolha jamais poderia existir. Já se falou aqui em comunicação pelo apagamento, porém as alucinações, prenúncios da morte da jovem, são outra forma de comunicação que Flora tem, mormente para se comunicar consigo. Todos acreditavam que a amada de Pedro e Paulo poderia escolher oportunamente, mas é a partir dos delírios que se passa a perceber que a escolha não viria, pois escolher seria explicar o inexplicável, que, por sua vez, só tem fim na morte.

Tudo se mistura, à meia claridade; tal seria a causa da fusão dos vultos, que de dois que eram ficaram sendo um só. Flora, não tendo visto sair nenhum dos gêmeos, mal podia crer que formassem agora uma só pessoa, mas acabou crendo, mormente depois que esta única pessoa solitária parecia completá-la interiormente, melhor que nenhuma das outras em separado. Era muito fazer e desfazer, mudar e transmutar. Pensou enganar-se, mas não; era uma só pessoa, feita das duas e de si mesma, que sentia bater nela o coração.

[...]

A lamparina apagou-se. Foi acendê-la. Viu então que estava sem um nem outro, sem dois nem um só fundido de ambos. Toda a fantasmagoria se desfizera. (ASSIS, 2008, p. 1.184).

No trecho acima, tem-se, pela primeira vez, a percepção do fato de que os três jovens, Pedro, Paulo e Flora, só se completariam juntos. Explicam-se, portanto, as brigas sem solução dos irmãos. Gêmeos que fossem, faltava-lhes algo: Flora. Já em relação a esta, a vida não poderia fazer sentido sem a figura dos dois filhos de Natividade. Note-se que toda a narrativa se constrói de forma a explicar a morte de Flora.

A morte não tardou. Veio mais depressa do que se receava agora. Todas e o pai acudiram a rodear o leito, onde os sinais da agonia se precipitavam. Flora acabou como uma dessas tardes rápidas, não tanto que não façam ir doendo as saudades do dia; acabou tão serenamente que a expressão do rosto, quando lhe fecharam os olhos, era menos de defunta que de escultura. As janelas, escancaradas, deixavam entrar o sol e o céu. (ASSIS, 2008, p. 1.210-1.211).

Carregada de profundo simbolismo, como não poderia deixar de ser, devido a todas as descrições anteriores da personagem, a morte de Flora é rápida. A moça, apesar da efemeridade de sua vida, não deixa de permear, após a morte, o imaginário das outras personagens. Analise-se trecho de conversa entre o conselheiro Aires e Natividade:

– A senhora cuida que a política os desune; francamente, não. A política é um incidente, como a moça Flora foi outro...
 – Ainda se lembram dela.
 – Ainda?
 – Foram à missa aniversária, e desconfio que foram também ao cemitério, não juntos, nem à mesma hora. Se foram, é que verdadeiramente gostavam dela; logo, não foi um incidente.
 Sem embargo do que Natividade lhe merecia, Aires não insistiu na opinião, antes deu mais relevo à dela, com o próprio fasto da visita ao cemitério.
 – Não sei se foram – emendou Natividade –, desconfio.
 – Devem ter ido; eles gostavam realmente da pequena. Também ela gostava deles; a diferença é que, não alcançando unificá-los, como os via em si, preferiu fechar os olhos. Não lhe importe o mistério. Há outros mais escuros. (ASSIS, 2008, p. 1.220).

Aires faz, no trecho acima, importante reflexão sobre a relação entre os gêmeos e Flora. Esta, por não conseguir tornar os dois um só, enclausurou-se na eternidade de seus delírios, de sua fantasmagoria, no não lugar em que ela alcançava seu maior desejo, unificar os irmãos. Já aqueles continuaram vivos, já que não era a eles que cabia a decisão. Segue trecho de diálogo entre Pedro e Paulo sobre Flora e sua morte:

Enfim, cuidaram de arrancar-se dali, e despedir-se da defunta, não se sabe com que palavras, nem se eram as mesmas; o sentido seria igual. Como estivessem defronte um do outro, acudiu-lhes a ideia de um aperto de mão por cima da cova. Era uma promessa, um juramento. Juntaram-se e vieram descendo, calados. Antes de chegar ao portão, reduziram à palavra o gesto das mãos feito sobre a cova. Que juravam a conciliação perpétua.
 Ela nos separou – disse Pedro –, agora, que desapareceu, que nos una.
 Paulo confirmou de cabeça.

– Talvez morresse para isso mesmo – acrescentou. (ASSIS, 2008, p. 1.212).

O diálogo acima é a última e talvez a mais importante consideração sobre Flora. A razão disso é provavelmente o fato de, num diálogo entre os irmãos, revelar-se o propósito não da vida, mas da morte da jovem. A dúvida que não pôde ser sanada foi a causa da morte de Flora, mas ela alcançou na morte o que não logrou alcançar em vida. Mais uma vez, o falecimento da moça se coloca como necessário e imperativo para a narrativa. Se a escolha de Flora seria o fim potencial da relação entre Pedro e Paulo, ela atingiu a unificação que tanto almejava por meio da morte.

Esau e Jacó, estudado de forma recorrente sob a perspectiva política em detrimento da narrativa como um todo, revela-se como uma das obras machadianas com mais personagens intrigantes, tanto narrativa quanto psicologicamente. As figuras femininas de Machado de Assis mostram-se, em todos os romances do autor, como as mais profundas e complexas em caracteres, e Flora não foge ao padrão. A jovem, apagada e fantasmagórica, é a mais forte personagem da narrativa. O inacabamento de Flora é a voz de sua força, que culmina em sua morte. Ela reúne características das sete personagens femininas anteriores e parece ser o ponto-chave de todas elas. O ápice do não lugar, do apagamento e do inacabamento, em oposição a personagens firmes e impositivas, torna-se ainda mais complexo com a perspectiva da dúvida que permeia não só a vida e a morte da jovem, mas todo o romance.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Machado de Assis, que conta com uma vasta produção tanto em prosa quanto em poesia, assumiu caráter essencial na construção do pensamento literário brasileiro. O enfoque deste trabalho, no entanto, deu-se apenas no que concerne o legado de romances deixados por Machado. Não só os romances machadianos são os mais estudados pela crítica, mas também são reconhecidos como a parte essencial do amadurecimento do autor.

No presente trabalho, alcançou-se mostrar o percurso da fortuna crítica sobre a obra machadiana, visto que, não raro, os estudiosos voltam-se para o estudo dos romances, em detrimento de outras partes da produção literária do autor. Ressalta-se que aqui se trabalhou com a perspectiva da crítica do romance *Esau e Jacó* (1904), enfoque maior desta análise. Foi fundamental, portanto, a compreensão das características de construção da narrativa e de sua relação com a crítica, de modo que se alcançou o entendimento do amadurecimento dos romances machadianos até chegar ao penúltimo, considerado o mais político deles.

Outro objetivo que se logrou atingir foi o estudo do caminho literário percorrido por Machado de Assis desde o seu primeiro romance, *Ressurreição* (1872), até *Esau e Jacó* (1906). Foi notável o amadurecimento dos elementos narrativos, do enredo e mesmo dos caracteres das personagens, notadamente das femininas, principal objeto de estudo deste trabalho. Notou-se, assim, que não por acaso a crítica considera *Esau e Jacó* como romance de um autor já mais velho, mais maduro e, portanto, com uma visão diferente do mundo e da sociedade de sua época.

O objetivo principal a que se propôs o presente trabalho foi analisar a personagem Flora, de *Esau e Jacó*, no âmbito de sua relação com o narrador e com as demais personagens do romance. Por meio da fortuna crítica que se tem sobre a obra e sobre a jovem, foi possível compreender o porquê de Flora ser o centro da narrativa proposta por Machado, já que nessa personagem reside o cerne do romance: a congruência entre a dúvida e a decisão. A morte da jovem, como aqui se demonstrou, deu-se somente pelo fato de ela não ter sido capaz de escolher. Ressaltou-se, ainda, que a indecidibilidade não se concentrou apenas na escolha entre os gêmeos Pedro e Paulo, mas também pôde ser analisada na forma de alegoria política e histórica no âmbito, por exemplo, da escolha entre a Monarquia e a República.

Este trabalho, desenvolvido por meio de capítulos que traçassem o percurso de amadurecimento dos romances e das personagens de Machado de Assis, logrou demonstrar as

várias etapas por que a produção literária machadiana passou até chegar às obras que são conhecidas como suas obras-primas. Ao se pensar em Machado, portanto, é indiscutível a importância que ele exerceu para a formação e para a consolidação das letras brasileiras e, mais ainda, o papel central que suas personagens femininas exercem em toda a sua produção literária. Machado de Assis, dessa forma, coloca-se como um dos maiores, senão o maior, escritor brasileiro de todos os tempos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. Machado de Assis (1939). In: ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Vol. 1. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. P. 45-58.

ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Vol. 1. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010c.

BASTOS, Hermenegildo. **As artes da ameaça**: ensaios sobre literatura e crise. 1. ed. São Paulo: Outras Expressões, 2012.

BROCA, Brito. **Machado de Assis e a política**. São Paulo: Livraria e Editora Polis, 1983.

CÂMARA JR., J. M. **Ensaio machadiano**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1979.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Vol. 1. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. P. 112-124.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis, historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. Diálogos políticos em Machado de Assis. In: **A história contada: capítulos de histórias social da literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1998.

COUTINHO, Afrânio. **Machado de Assis na Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1990.

FAORO, Raymundo. **Machado de Assis**: a pirâmide e o trapézio. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

GLEDSON, John. **Machado de Assis**: ficção e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GOMES, Eugênio. O testamento estético de Machado de Assis. In: ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Vol. 1. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. P. 78-100.

MEYER, Augusto. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

MOISÉS, Massaud. **Machado de Assis: ficção e utopia**. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

PEREIRA, Astrojildo. Machado de Assis, romancista do Segundo Reinado. In: ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Vol. 1. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. P. 31-34.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis: estudo crítico e biográfico**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.